فكر وإبداع

إصدار علمي محكّم



- انكسار الإيقاع .. قراءة عروضية دلالية لقصيدة طلل الوقت .
- قصيدة النثر بين التراث والحداثة.
- التنازع بين الفكر والفن فى الشعر العربى الحديث .
- التذوق الفني : مدخل لتعليم التفكير المنتج وتنمية الذكاء .
- التنوير وثقافة العولمة .
- الإسلام وقضايا التنوير .
- جامعة الفسطاط .. الجامعة الأولى فى مصر الإسلامية .
- أصول الحبكة الدرامية والروائية.
- الانعطاف الصّاخب فى قصص نجيب محفوظ القصيرة .

العدد (٢) مايو ١٩٩٩



قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص.

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع
إصدار متخصص
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يشرف على إصدارها : أ. د. حسن البندارى

- المراسلات :

جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار . د . حسن البندارى

القاهرة - مصر الجديدة . روكسى - ش أسماء فهمى كلية البنات - جامعة عين شمس

ت ٥٨٥٦٦٢٣ فاكس ٥٨٢٨١١٤

فكر وإبـداع

إصدار متخصص علمي محكم

يصدر عن مركز الحضارة العربية

***

ـ مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة. تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .

يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة .

ـ يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ونشره وتوزيعه .

ـ يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.

ـ الأراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين ـ عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات ـ الجيزة ج . م . ع

تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

لوحة الغلاف تحية من
الفنان الكبير
عبد الرحمن النشار

مستشارو العدد

المحتويـــات

الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد

بقلم: د. حسن البنداري

يصدر العدد الثاني من إصدار فكر وإبداع مصحوباً بـ « مساندات معنوية » وردت إلينا من مفكرين وأدباء عقب ظهور العدد الأول، تحث على أهمية استمرار هذا الإصدار وتواصله.

وقد تعززت هذه « المساندات » ببحوث ودراسات قيمة احتوى هذا العدد على بعضها، وسوف ننشر بإذن الله تعالى بعضها الآخر في الأعداد القادمة.

وإذ نحمد الله تعالى على هذه الثقة الغالية التي نشرف بها - فإننا نعِدُ القارئ المكترث بمضاعفة جهودنا لتطوير هذا الإصدار، حتى يحقق الصورة المثالية المنشودة، في إطار المبادئ التي أشرنا إليها في افتتاحية العدد الأول.

والمؤكد أننا نشعر بالرضا ونحسّ بالسعادة كلما حظى الإصدار بكلمات الثناء والإطراء، ولكن لأننا نعمل بعقيدة تنصّ على (عدم الاكتفاء باجترار المشاعر المريحة التي لا نشك في صدق بواعثها) - لأننا نعمل بهذه العقيدة ونتمسك بها - فقد اتفقنا على أن نتخفف بسرعة من آثار أي ثناء أو إطراء، كما تواصينا بأن نتخفف بسرعة أيضاً من آثار أي تعبير مغرض غير عادل، يهدف إلى الحدّ من تنامي هذا الإصدار الذي نثق في قدرته على إثراء البحث العلمي والإبداع الفكري والأدبي.

إننا نعمل بفكرة جماعية « تفترض حُسْن النوايا، وتتوقع نقاء الطوايا، وتؤمن بشرف القصد ونبل الغرض ». هذه الفكرة التي حرص على تأكيدها في غير مناسبة الصديق العزيز الدكتور /رفعت الفرنواني أحد أعمدة هذا الإصدار الذي رحل بجسده عن عالمنا فجر يوم ٩٩/٥/١٢ قبيل تحرير هذه الافتتاحية، مخلفاً لنا « مواقف نبيلة شجاعة وشريفة » صدرت عن قلب صاف طاهر، ونفس كبيرة فذّة وجميلة. ورغم أحساسيسنا العنيفة بالأسف لفقده - فإن عزاءنا فيه أن هذه « المواقف » ستظل راعية لهذا الإصدار، داعية إلى استمراره، حريصة على تواصله.

المواد العربية

* البحث

* المقال النقدى

انكسار الإيقاع

قراءة عروضية دلالية لقصيدة

« طلل الوقت »

د. محمد حماسة عبداللطيف *

« القصيدة العظيمة تفرض نفسها علينا، وتقتحم وعينا. وتحتل فيه أعظم موضع، وتنفذ إلى خيالنا ورغائبنا ومطامحنا وأخفى أحلامنا بسلطان غريب له وقع الصدمة

جورج ستينر

- ١ -

يبدأ القارئ المتعاطف قراءة القصيدة وهو يبحث عن المدخل الملائم لها. حتى يستطيع الدخول إلى عالمها، وتعرف بعض أسرارها. وتتعدد المداخل، وتتنوع تنوع ثقافة القارئ نفسه، غير أن القصيدة - في بعض الأحيان - تغرى قارئها ببعض المداخل دون بعض، وتبرز مفاتنها له من خلال بعض السمات المائزة، والعلامات الدالة، ووسائل التشكيل التى تشير إليها . أو تلح عليها بحيث تصبح ملمحاً بارزاً فيها يصعب تجاوزه إلى غيره.

(*) أستاذ النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

وقصيدة «طلل الوقت» للشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى (المنشورة في الأهرام ١٩٩١/٧/٣١) تغرى قارئها بأكثر من مدخل كلُّ منها يفضي إلى ما يفضي إليه الآخر، فهي مداخل تتضافر ولا تتنافر، وتتساند ولا تتعاند، ولا يمكن أن تكون إلا كذلك؛ لأن البناء المحكم يكون كل جزء فيه مكملاً للآخر، فهي جميعاً تتعاون معاً من أجل غاية واحدة هي إحكام بناء هذه القصيدة.

قد ندخل إلى هذه القصيدة من زاوية «التوزيع الكتابي» أو «التوزيع العروضي» أو ما يمكن أن يسمى «الإنشاد المكتوب» وهذه المداخل الثلاثة تتآزر تآزرا حميماً، وتأخذ مظهراً واحداً. ويتضافر معها «التوزيع النحوي» و «توزيع حركة الضمائر» وهما من المداخل التي تفضي إلى بعض أسرار التركيب الشعري. وقد يكون المدخل الملائم أيضا لهذه القصيدة هو التوزيع التصويري» وبناء الصور فيها على التجاور التي يوحي بمزج حميم بين الواقع والحلم يتخذ من «المعجم» و «التركيب النحوي» بعض المرتكزات التي تساعده، وتوحي به، وتومئ إليه.

ومن المعروف سلفاً أن «المفردات» في القصيدة تكتسب ظلالا معينة ينسجها السياق الخاص بالقصيدة، ويكسوها بدلالات ترتبط بالقصيدة نفسها. وقد ترددت في قصيدة «طلل الوقت» مفردات خاصة نمت نمواً شعريا، بعد أن ولدت في القصيدة ولادة شعرية بطبيعة الحال، أهم هذه المفردات هي «الوقت» و «الشجر» وتليها «الطيور» و«الوجوه»، وتدخل تحت الوجوه مفردات أخرى تماهت في هذه الوجوه كالأسيرات والصبايا وسرب الظباء.

إن التحليل مرحلة تالية للإعجاب، والوقوع في أسر القصيدة . ولعليّ هنا بالغٌ منها بعض ما بلغته مني، فأوفق في نقل بعض ما تملكني من شعور بالهيبة، والوحشة، والجلال، والأسى النبيل، وما أثاره « نغمها » الجديد القديم في نفسي من جيشان كظيم بما اصطنعته القصيدة من إضافات دالة في بَحْرٍ قديم من بحور الشعر العربي وهو بحر الخفيف.

ـ ٢ ـ

ليست هذه هي القصيدة الأولى للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى التى يكتبها من هذا النمط الذى سلكه مع «بحر الخفيف»، فقد سبقت هذه التجربة العروضية قصيدةُ «أغنية للقاهرة» (في شجر الأسمنت ٢٧) فهي أيضاً من «بحر الخفيف» غير أنّ «*طلل الوقت*» يختلف «خفيفها» عن «خفيف» أغنية للقاهرة، كما يختلف ضرورة عن أي «خفيف» آخر مستعمل في الشعر العربي قديمه وحديثه، ومنفصل عنه في الوقت نفسه. ولست أميل إلى القول الذي يزعم لبعض البحور الشعرية قيمة خاصة كما ذهب حازم القرطاجني وعبد الله الطيب، لأني أرى أن النغم الجيد ما لم

يقترن بتراكيب لغوية جيدة لا يكون له هذا القدر من حيث هو، بل إن التفاعل الحادث بين الوزن والعناصر الأخرى هي التي تكسب هذه القصيدة أو تلك أهمية أو هيبة وجلالا، وأرى أن ذلك مرهون بعدة شروط في القصيدة نفسها لا في بحرها على الإطلاق، وقصيدة «طلل الوقت» تتخذ من بحر الخفيف بوحدته الثلاثية «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» نغما أساسيا لها، ولكنها تستخدم هذا البحر بطريقتها الخاصة في إيقاع جديد يوحي بالعمق والامتياح من النبع القدم، كما يوحي بالجدة والحداثة والتفرد في وقت واحد وهذا الإيقاع ليس مطردا، وقد قاومت القصيدة هذا الاطراد بعفوية بالغة.

تضطر القصيدة قارئها إلى إعادة القراءة مرة أخرى حتى يستكشف نغمها العميق الذي يقبع تحت السطح في سيطرة وجلال، ويعمل في تفاعل آسر على صبغ القصيدة بهذا الجلال. وتستغل القصيدة بحر الخفيف بوصفه النغم الأساسي، وتنوع في إيقاعه، وتستحدث فيه إيقاعات جديدة تزيد من جلال هذا النغم وتوقُّره الحزين، ويمكن رصدُ هذه المستحدثات فيما يأتي :

أ ـ تزيد القصيدة تفعيلة غير التفعيلات الأساسية في هذا البحر «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن». هذه التفعيلة المستحدثة في هذا الوزن هي «فاعلن» وهي ـ كما ترى ـ مأخوذة من «فاعلاتن»، وفاعلاتن هي التفعيلة الأعلى صوتا في بحر الخفيف لأنها تتكرر أربع مرات في النظام العروضي القديم في البيت الواحد، فلو حذفنا جزءها الأخير «تُنْ» صار الباقي «فاعلنْ» وقد جاءت هذه التفعيلة المستحدثة في سطر مستقل هو السطر الثاني من أول القصيدة مباشرة:

طلل الوقت، والطيور عليهِ
وُقَّعُ

وقد تكرر هذا المطلع مرتين في القصيدة بالطريقة نفسها، بما يوحي في إنشاد مكتوب أن القارئ ينبغي أن يقرأ كلمة «وُقَّعُ» بإشباع حركة العين المضمومة فيها، وحدها، وجاءت هذه التفعيلة «فاعلن» في القصيدة مرة أخرى في كلمة «خِلْسةً».

مدنٌ في ضحى بعيدٍ
كأنَّا من ذُرى وقتنا نطلّ عليها
خِلْسَةً

وسوف نقف فيما بعد على شيء من هذا التوزيع الكتابي العروضي التركيبي؛ إذ تقف كل من «وُقَّعُ» و خِلسةً» بإزاء الأبيات الأخرى.

ب ـ في العروض التقليدي تتكرر تفعيلات بحر الخفيف على هذا النحو :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتنْ
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتنْ

وفي قصيدة «طلل الوقت» جاءت بعض الأبيات علي هذا النمط الموروث (وسوف أعيد كتابة البيت ـ على غير الطريقة التي كُتب بها ـ

لكى يظهر فيه هذا التنظيم مثل:

آه لا توقظ الدفوف فما آ

نَ لنا بعد أن نهزّ الدفوفا

ولكنّ القصيدة، خشية أن يستمرئَ القارئُ هذا النغم القديم المألوف، تغيرّ فى البيت التالى مباشرة :

بين أرواحنا وأجسادنا ينكسر الإيقاعُ

فلنبْق فى العراء وقوفا

فعلى حين حافظت على تماثل القافية (الدفوفا - وقوفا) بين هذا البيت وسابقه وتاليه أيضا (نزيفا)، غايرت فى توزيع التفعيلات فى داخل هذا البيت، فكررت تفعيلة «فاعلاتن» فى الشطر الثانى، أو ما يساوى الشطر الثانى مرتين متواليتين فى أوله، فجاء، على هذا النمط:

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

فِعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتنْ

فتعمّد البيت أن يكون هناك تجاوب بين وزنه ودلالته، فقد «انكسر الإيقاع» حتى يستجيب لانكسار الإيقاع بين أرواحنا وأجسادنا، ومن الملاحظ أن انكسار الإيقاع. فى البيت التالى (وهو بيت واحد برغم التوزيع الكتابى) إعادة للتوزيع العروضى للتفعيلات [ولنرمزْ لتفعيلة «فاعلاتن» بالرقم(١) ولتفعيلة «مستفعلن» بالرقم(٢)] بطريقة مختلفة. وقد يبلغ عدد ا لتفعيلات تسعاً أى بزيادة ثلاث على النظام الموروث :

أيها الوجهُ !

أيها الجسد الغضُّ!

أيها الجسد الغامض الذى تسكنه روحى

وترحل فيهِ.

توزعت التفعيلات فيه على هذا النحو :

١ - ٢ - ١ - ٢ - ١ - ٢ - ٢ - ٢ - ١

وقد يبلغ تسعاً وعشرين كما فى البيت الذى يلى البيت السابق مباشرة، وقد شغل فى التوزيع الكتابى تسعة أسطر، وهو :

بين وقتين أيها الجسد الغامضُ تأتى

بين وقتين شاحبينِ

وهذا سريرنا خارجَ الوقتِ،

وتنضُو لىَ عن غصنك الرطيب،

كأنّى أتقرى سيرتى فى غضونهِ

رعْشتى الأولى تستفيقُ،

وآناءُ من الغبطةِ الحميمة تنهلّ،

وأعضاؤنا الشقيقةُ تذوى كالرياحينِ،

وهذا موتى الذى أشتهيه !

توزعت التفعيلات فى داخل هذا البيت على هذا النحو :

١ ـ ٢ ـ ١ (١) ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ـ (٢) ـ (١) ـ (١) ـ ١ ـ ٢ ـ ١ـ (١) ١ ـ ٢ ـ ١ (١) - (٢) - (١) - ١ - ٢ - ١ - ١ - ٢ - ١ - (١)

ـ ١ ـ ٢ ـ ١ ما يساوى التفعيلات التى وضعت بين قوسين سواء أكانت التفعيلة الأولى (فاعلاتن) أم الثانية (مستفعلن) زادت فى مواقعها من البيت، ونلاحظ أن الميل إلى جانب «فاعلاتن» أكثر قليلا من مستفعلن»، ولعل ذلك لما فى فاعلاتن من الندب والحسرة المعلنة بالتأوّه، ورفْع الصوت بالنحيب، وعلى تفاوت ما بين هذين البيتين فى الكمّ وحّدت القصيدة بينهما بتوحيد القافية «ترحل فيه ـ أشتهيه» فجعلتهما وحدتين تتجاوبان مع وحدات سابقة (ما بين تيه وتيه ـ فسيفساء الوجوه ـ ويبكى ذويه).

جـ ـ قد تهمل القصيدة مؤقتاً ثلاثية وحدة بحر الخفيف «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» وتزاوج فى مواضع منها بين تفعيلتين فقط، كما زاوجت بين «فاعلاتن مستفعلن» فى :

هَلْ حملْنا يومَ الخُروج سَوى الوقتِ،

نُماشى سرابه!

ونضاهى غيابه !

وقد تعكس تواليهما، وتكررهما فتكون «مستفعلن فاعلاتن» كما فى :

رأينا

كأنّ سرب ظباءٍ

أو أنهنّ صبايا

يَلحْن عبْر المرايا

أو فى قرارة ينبوعٍ يضطجعْن عرايا

يخلعْن فيه شفوفا

(ويلاحظ أنه لم توضع الفاصلة التى توضع فى نهاية السطر إذا كان البيت لم ينته).

هذا الصنيع فى القصيدة ينوّع الإيقاع فى داخلها هذا التنويع المحسوب؛ فعلى حين تكون «فاعلاتن متفعلن» نلاحظ الانطلاق ثم الانحسار أو الانكسار فى «نماشى سرابه» و «نضاهى غيابه» ففى الماشاة والمضاهاة براءة الانطلاق وعفويته، ولكنّ فى السراب والضباب ضربا من الإحباط بضياع هذه الماشاة، وتلك المضاهاة. وحين تكون «متفعلن فاعلاتن» هى المستخدمة نلاحظ قدرا من النشوة العارضة «كأن سرب ظباء ـ أو أنهنّ صبايا ـ يلحن عبر المرايا» ويساعد على ذلك انطلاقُ الصوت فى «صبايا» و «المرايا» فى مّداتهما المتوالية.

د ـ تُوالى القصيدة فى مواضع منها وحدةَ البحر الخفيف الثلاثية «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» فى عدد من الأسطر، وهذه هى الأسطر التى راعت فيها هذا النغم:

ـ طلل الوقت والطيور عليهِ (ثلاث مرات)

ـ شجرٌ راحل ووقت شظايا

ـ نقطفُ الوردةَ التى التى لا نراها

ـ نلقط الذكرى كِسْرةً بعد أخرى

ونسوّى فسيفساءَ الوجوهِ

– فى انتظار المعاد أعجاز نخلٍ

أو ظلالاً فى غيبة الوقت ترعى

كلأً ناشفاً ودمعاً نزيفا

– وطيورٌ بيضٌ تطير الهوينى

شجر راحلٌ ووقت خبىءٌ

– وطيورٌ بيض تطير الهوينى

تلقط الوقت فى الفضاء العارى

كل سطر من هذه يساوى نغمياً نصفَ بيت من بحْر الخفيف فى شكله الموروث، ولما كانت القصيدة لا تتبع النظام الموروث تبعية مطلقة، بل تناوشه وتجاذبه بحيث تتجاوزه ولا تجانفه، نثرت هذه «الأنصاف» فى تضاعيفها ووزعتها توزيعاً يذكِّر بهذا النغم، ويجعلهُ كاللوحة الخلفية تُرى فى المشهد. وتتداخل مع حركة الاشخاص، أو كقرارةِ الينبوع الصافى تُرى فى العمق متموجة مع السطح. وهذا معا ساعدُ على توفر هذا النغم الحزين.

هناك تفعيلة واحدة فى القصيدة كلها جاءت على «فَعِلن» فى مكان «فاعلاتن» فى:

وَأسيراتٌ يَستَّغثن بِنَا

وهى أيضاً مقطوعة من «فاعلاتن» فليست غريبة عنها أو ناشزة فى موضعها ولعلها هنا تدل على أنّ الاستغاثة لم تبلغ مداها، فليس لها مجيب.

هذه هى أهمّ السمات التجديدية فى هذه القصيدة التى اقتسمت بحرا من البحور التى عيبُ الشعرُ الحرُّ بعدم استعمالها. وقد رأينا أنها عندما ركبت هذا البحر ركبته بطريقتها المتفردة التى لا تطَّرد لغيرها سواء فى هذا البحر أو فى غيره من الأبحر التى تسمى المركَبّة أو الممزوجة أى التى تتكون وَحْدتها من تفعيلتين أو أكثر.

وهذا النوع من «التجريب» فى قصيدة الشعر الحرّ يفتح مجالاً جديداً للنغم فيه، قد حاول بعض الشعراء استخدامه، ولكن يظل لكل قصيدة – كما أسلفت – تفردها الخاص بحيث لا تتطابق قصيدتان تطابقاً تاما فى طريقة استخدام هذا البحر، وتجدر الإشارة إلى أنّ أدونيس عندما استخدم هذا البحر فى قصائده «الحداثة» لم يستطيع أن يتخلص من أسر الإيقاع الموروث فجاءت القصيدة أبياتاً وأنصاف أبيات برغم التوزيع الكتابى الذى لا يتوازى مع الأبيات (انظر: المسرح والمرايا ٢٤٣ – ١٩٦٨).

– ٣ –

تساند طريقةُ التقفية التى اتبعتها القصيدة طريقة التوزيع العروضى فيها، إذْ تنوعت القوافى الأساسية فيها إلى خمسة أنواع يجمعها كلَّها الميلُ إلى الحركة الطويلة التى توحى بالتأوّه والألم والتوجع، فالقوافى جميعها مطلقة سواء أكان الإطلاق بالفتحة الطويلة (الألف) أم الكسرة الطويلة (الياء) أم الضمة الطويلة (الواو). والقوافى كلها مُردَفة بحرف مدّ قبل حرف الروى، وتتنوع هذا الردف

بين الواو والياء أيضاً بالياء أيضاً. وقد تعادل الإطلاق بالألف مع الإطلاق بالياء، فهناك ثماني قواف بالألف (مرايا ــ شظايا ــ الشظايا ــ الدفوفا ــ وقوفاً ــ نزيفا ــ شفوفا ــ الوريفا) وهناك ثماني قواف بالياء ــ (وتيه ــ الوجوه ــ ذويه ــ فيه ــ وترحل فيه ــ أشتهيه ــ الأسحار ــ العاري) وهو أشبه بتعادل الانطلاق والانكسار الذي تعبر عنه القصيدة، وإن كانت هناك قواف داخليةٌ مطلقة بالألف مثل (شذاها ــ نراها ــ صبايا ــ مرايا ــ عرايا) فهي تميل إلى الانطلاق أو تدعمه، ولكنه ــ إن صح التعبير ــ انطلاق حبيس، أشبه بطيران طائر في غرفة مغلقة لأنها في دواخل الأبيات، ولذلك ــ فهي من هذه الوجهة ــ تميل إلى حالة الانكسار. إنّ التجزيء في التناول لا يعني أن كل عنصر في القصيدة ــ أو في العمل الأدبي عامة ــ يعمل على حدة، ولكنه تجزيءُ الغرضُ منه هذا العنصر وهو يعمل متفاعلا مع بقية العناصر، لأن من الأمور الجوهرية ــ كما يقول ريتشارد هوجارت ــ في معنى القصيدة أن جميع عناصرها توجد في وقت واحد، وتؤدي وظيفتها في وقت واحد، لذا فإن المرء يستشعرها كلها دفعةً واحدة كما هو الحال معه في لحظات الحياة العليا إذا كان حساسا بما فيه الكفاية، وإذن فاللغة والقالب الفني يعملان معاً ليتحقق العمل الأدبي المتميز المليء بالمعاني المتضافرة.

ــ ٤ ــ

تتعانق التجربة العروضية بجدتها وأصالتها مع الصورة الافتتاحية التي تشد القارئ إلى مخزونة الدالالي عن «الطلل» ــ وهو ما شخص من آثار الديار الدوارس وبقي منها ــ ولا تلبث أن تفجأه بأن هذا «طلل» خاص؛ لأنه «طلل الوقت» فكأن الوقت هو الذي تهدّم ودرست آثاره، وبقي منها ما يمكن أن تقع الطيور عليه:

طلل الوقت، والطيور عليه
وقَّعُ

فالطلل والطيور الوقّع من الصور التراثية التي ارتبطت في أذهان قارئي الشعر العربي بالوحشة والحنين إلى «الوقت» الماضي، ورحيل الآهلين الذي لم يخلف سوى الحسرة والشعور بالضياع وفقدان الأنيس. وهكذا تنقلنا افتتاحية القصيدة من أول كلمة فيها إلى جوٍ موحش، وتحملنا على المضيّ فيها بهذا العبق المشبع بالأسى ومشاعر الحزن الكامن الأليف، وبالصورة نفسها في ختامها، فتصر بذلك على حصارنا بهذا الجوّ الموحش؛ وتجعلنا ندرك أننا في هذه الدائرة نفسها، وتذكرنا بهذه الصورة نفسها في وسطها.

وفي جملة الافتتاح والخاتمة تفقد «الجملة النحوية» تكتلها ، وتتحول إلى شظايا منثورة متجاورة، وعلينا أن نلقطها ونضمها إلى بعضها، ونؤلّف منها صورة مكونة من فسيفساء الوقت والشجر والوجوه، وعلينا محاولة اقتناص العوالم والرؤى التي تخلقها

القصيدة، وتشير إليها، وتوحى بها.

هذه الرؤى ليست مفروضة على القصيدة من خارجها، ولكنها مستندة إلى «المادة» المعطاة فيها، وهى «الكلمات» و «والنظام النحوى» ونظامها العروضى، وكل ما يكتنف هذا من المعطيات الدلالية التى يكونها السياق اللغوى للقصيدة، ويدخل ضمن هذا التنظيم طريقة التوزيع الكتابى والفواصل التى أرادها الشاعر وقدّم القصيدة من خلالها وهو ما أسميه هنا «الإنشاد المكتوب» إذ أصبحت القصيدة الحديثة تعتمد ضمن ما تعتمد عليه فى الإبلاغ على «الرؤية البصرية» لطريقة كتابتها. والشاعر يقدم طريقة الكتابة التى يختارها بوصفها جزءاً من بناء قصيدته.

فى قصيدة «طلل الوقت» نجد أنّ المقطع الافتتاحى ـ الختامى يحتمل وجوهاً من التأويل القرائى المؤسس على التوجيه النحوى، سأختار منها الطريقة التى قدمه بها الشاعر:

طللُ الوقتِ والطيورُ عليهِ.

وُقَّعُ

شجرٌ ليس فى المكانِ

وجوهٌ غريقة فى المرايا

وأسيراتٌ يستغثْن بنا

شجر راحلٌ، ووقتٌ شظايا

فى هذا المفْتَتح ستة «أسطر» وأولها «طلل الوقت، والطيور عليه» لا يجعلنا ننظر إلى طلل الوقت إلا مقروناً بالطيور عليه، فهما متلاحمان لا متجاوران، فطلل الوقت متلبس بالطيور التى عليه، وهنا نجد أن «الفاصلة» بين «طلل الوقت» و «والطيور عليه» وقفه تأمل فحسب لا وقفة نهاية كاملة، فهو إذن وقف على نية الاتصال. من شأن هذه الوقفة أن تعيد الانتباه إلى هذا التركيب الجديد: الطلل المضاف إليه الوقت. والوقت مقدار من الزمان، وأكثر ما يستعمل فى الماضى. وقد يستعمل فى المستقبل. إن الحدس الشعرى يصل إلى قلب اللغة بنفاذ لا يصل إليه البحث والتحرى المنطقى. يقول صاحب اللسان «وقد استعمل سيبويه لفظ الوقت فى المكان تشبيهاً بالوقت فى الزمان لأنه مقدارٌ مثله، فقال ويتعدى إلى ما كان وقتا فى المكان كميل وفرْسخٍ وبريد». وهنا فى عبارة «طلل الوقت» تداخلٌ مكانى زمانى، فالطلل مكانٌ، والوقت زمان، وقد تداخلا تداخلاً حميماً، وهما فى الحقيقة كذلك. فلا يوجد مكان فى غير زمن أو وقت، ولكن العبارة الشعرية تنقلنا نقلةً أوسع حيث تجعل شظايا الوقت وبقاياه تراها العين، وتؤكد ذلك بأن الطيور شاخصة فوق هذه الآثار المحطمة المهجورة، ومع ذلك يتعلق بها القلب ويهفو إليها الوجدان.

السطر الثانى فيه كلمة واحدة وهى «وُقَّعُ» والوقف عليها يشبع حركة العين فيعطيها الإشباع امتداداً فى الصوت، أو يمكن الوقف عليها بالتنوين «وُقَّعٌ» فيعطيها التنوين غنة

تتساوى مع إشباع الضمة إذا لم تنون وانفرداها بسطر مستقلّ يمكن أن يجعلها جملة وحدها، فلا تكون «عليه» فى السطر السابق متعلقة بها. وهذا يجعل القارئ يعود بعملية التأويل القرائى إلى الطيور مرة أخرى، فيصبح التقدير «هنّ» أو «هى» وُقّعُ فيعطى هذا التأويل تأكيداً جديداً بطلل الوقت الذى تقبع فوقه الطيور وتقع عليه. وإشباع ضمة العين فى «وُقّعُ» أو نغمة التنوين فيها تجعلنا ندرك أن الطيور تقع عليه فتطيل الوقوع لأن الطلل جاثم مقيم.

السطر الثالث «شجر ليس فى المكان». وهى عبارة موضوعة فى تواز وتجاورٍ مع طلل الوقت، ومع ما يليها فى السطر الرابع «وجوه غريقة فى المرايا». وجملة «ليس فى المكان» مُقَيدةٌ للشجر فهو شجر غير مستقر فى مكان، ويؤكد هذا ما يأتى بعد «شجر راحلٌ». وإذا كان المعهود من أمر الشجر أنه «مزروع» فى مكان ثابت مستقر فيه فإن هذا الشجر غير الشجر المعهود، وهو شجر ليس فى المكان، وينقلنا وصف الشجر بأنه «ليس فى المكان» إلى النظر إلى هذا الشجر باعتبار جديد يجعله مع «الوقت» أحد المرتكزات الدلالية لهذه القصيدة. فالوقت الذى من المفروض أن يكون متغيراً مقيمٌ ثابتٌ فالأوضاع ــ إذن ــ تبدلت وتغيرت، وحلّ كل منها مكان الآخر، والوقت إذا كان ثابتاً فإنه لايعنى شيئاً لمن لا يحس به، فهو متشابه حتى صار للمراقب كأنه مبنى قديم محطم لا يفيد أحداً، بل إنه ضار لأنه «وقت شظايا» فالتشظى فى الواقع ليس للوقت، بل لمن يعيش هذا الوقت. يحتاج الشجر لكى يزهر ويثمر إلى استقرار ورعاية، ومن أين يأتى الإزهار والإثمار إذا كان الشجر راحلاً والوقت شظايا. إن حركة الزمن ــ إذن ــ تسير على غير المأمول، والترحل قدرٌ يبدّد الزمنَ ويجتثّ الشجر. ويكتنف الوقتُ الطلل والشجرُ الذى ليس فى المكان، والشجرُ الراحل والوقتُ الشظايا ــ الوجوهَ الغريقة فى المرايا والأسيرات اللائى يستغثن بنا نحن المفتّتين غير المستقرين.

إنّ التعبير «وجوه غريقة فى المرايا» قفزة من قفزات الخيال الشعرى الخلاّق فهو من جانب يجعل الحياة نفسها مرايا عاكسة، وهى بحر متلاطم تغرق فيه الوجوه، ومن جانب آخر يجعل الوجوه كأنها وجوه محنطة سجينة داخل المرايا، وسواء أكانت الحياة بحراً متلاطماً تغرق فيه الوجوه، أم كانت الوجوه نفسها أسيرة فيها، فإن هذا يجعل عبارة «وأسيرات يستغثن بنا» جهداً ضائعاً، فماذا تفعل الوجوه الغريقة الأسيرة لتلك الأسيرات اللائى يستغثن بنا، إن استغاثتهن ستذهب أدراج الرياح فماذا يفعل الأسير للأسير؟

والضمير فى «بنا» أو لضمير لجمع المتكلمين يظهر فى القصيدة، وقد حظى بنسبة تردد عالية (٢٧ مرة) بحيث جعل القصيدة من «البث الجماعى» لا الفردى، وإن كان ضمير المتكلم المفرد قد جاء فيها سبع

مرات فحسب، فأصبح البث الفردي داخلا ضمن هذا البثّ الجماعي، وصار المفرد معبّراً عن الجمع وصوته المعلن، والكلّ لا يحمل «يوم الخروج» سوى الوقت الطلل، والوقت الشظايا والوقت الخبىء، والوقت الذى يبكى ذويه فى الباحة الظليلة، والوقت الشاحب والوقت الذى تلفظه الطيور فى الفضاء العارى، والجميع يهتفون فى أسى شفيف :

فَلْنبق فى العراء وقُوُفا

فى انتظار المعادِ أعْجَاز نَخْل

أو ظلالاً فى غيبة الوقت ترْعى

كلأ ناشفاً ودَمْعاً نزيفا

فبين «يوم الخروج» و «انتظار المعاد» رحلة من الألم والعناء هى التى تشكل عصب هذه القصيدة، وبسببها انكسار الإيقاع بين الروح والجسد. وتظهر عبارة «أسيرات» لتوحى بجو مشحون من آثار حرب مدمرة هتكت ودمرت كلَ شئ حتى غدا أطلالاً، ومنها طلل الوقت، فكل شىء تحطم حتى غدا أطلالا، ومنها طلل الوقت، فكل شىء تحطم، فالوقت شظايا، والوجوه فسيفساء. وقد عطفت «وأسيرات يستغثن بنا» على «وجوه غريقة فى المرايا». فالكائن الإنسانى حتى الآن نوعان» وجوه غريقة فى المرايا و«وأسيرات» ولعنا ننظر إلي الوجوه الغريقة على أنها فى مقابل الأسيرات، وإن كان وصفها بأنها «غريقة فى المرايا» يضفى عليها ظلالا من صفات الأنوثة القصيدة تقدم هذه الوجوه والأسيرات فى هذا السياق الذى يتناصّ مع عوالم قديمة لأنها تجد هذا الواقع امتداداً لزمن قديم، ولذلك نجد السبى والأسر وهو من آثار الحرب المدمرة التى لا تبقى على شىء.

ويأتى السطر الأخير فى الافتتاحية «شجر راحل ووقت شظايا» فيتوازى مع ما سبق، ويتجاوز معه، فالشجر الراحل تجاوب مع شجر ليس فى المكان» والوقت الشظايا تجاوبُ مع «طلل الوقت» ويتجاوب أيضاً صوتيا ودلاليا مع «المرايا» إذ إن المرايا غرقت فيها الوجوه فلابد أنها تحطمت وتكسرت أيضاً مثل الوقت وصار الجميع «شظايا» متناثرة.

هلْ حملْنا يومَ الخروج سوى الوقتِ،

نماشى سرابهُ !

ونضاهى غيابهُ !

هل تبعنا غير الهُنيهات نستاف شذاه

ما بين تيه وتيهِ

نقطفُ الوردةَ التى لا نراها

نلقط الذكرى كِسْرةً بعد أخرى

ونسوّى فسيفساءَ الوجوه

آه

لا توقظ الدفوفَ،

فما آنَ لنا بعدُ أن نهزّ الدفوفا

بين أرْواحنا وأجسادنا ينكسرُ الإيقاعُ

فَلْنبق فى العراءِ وقوفاً

فى انتظار المعادِ أعْجَاز نخل

أوْ ظلال فى غيبة الوقت ترْعَى

كلأ ناشفاً ودمعاً نزيفا .

ويتكثف «ضمير الجمع» فى هذا المقطع من القصيدة، ويعرض ألوانا من الأسى منذ «يوم الخروج» فلا يحمل هذا «الجمع» سوى «الوقت» يماشى سرابه ويضاهى غيابه، فى التنقل من تيه إلى تيه، ويستاف شذى هينمات هذا الوقت، ويصور هذا الجمع لنفسه وردة يقطفها فى الخيال؛ ولا يقتات سوى الذكرى المبددة التى يلقطها كسرة كسرة، ويتظاهر بوجوه مستوية مع أنها مِزَقٌ تبدو أجزاؤها مرصوصة بجوار بعضها لا تخطئها العين. هذه معاناه جماعية لجماعة ترحل وعينُها على مكان خرجت عنه لا يشغلها سوى ذكرى أيامه، وهى تعد نفسه للعودة إليه، وتتشوف لهذه العودة، قد يسرع بعضها فيعلن عن اقتراب هذه العودة المرجوة، فيهتف به هذا الجمع فى لوعة «أه لا توقظ الدفوفَ فما آن لنا بعد أن نهزّ ا لدفوفا». إن انكسار الإيقاع بين الأرواح والأجساد هو سبب المأساة كلها وهذا الانكسار قد يكون دالاً متعدد الدلالية، إذ يمكن أن يكون مدلولا محدوداً، ويمكن أن يتسع حتى يشمل كل ما يؤدى عدم التناغم فيه إلى الاختلاط انطلاقا من الروح والجسد إلى ما هو معنى ومادىّ فى شتى مناحى الحياة ومن هنا يمكن التعدد فى تأويل القصيدة، لكن يبقى الأهم دائماً هو التعبير أو البناء اللغوى الذى تسلكه القصيدة والتكثيف الذى يوجد فى القصيدة فى كسر قوانين الاختيار بدءاً من «طلل الوقت» الذى يفرش مساحة واسعة من المدلولات التى تستوعب أشياء كثيرة، ويتوقف أحدها على الاختيار الذى يلجأ إليه المؤوِّل.

إن ثمة محاولة حثيثة لا سترجاع هذا «الوقت» وجمع شتاته، لأنه مع غيبة هذا الوقت سيظل هذا الجمع المرتحل من تيه إلى تيه «أعجاز نخل» غير خاوية ، أو «ظلالا» لا قوام لها لأجسام غير مرئية مهزولة ترعى كلأ ناشفا ودمعاً نزيفاً . وعلى هذه الجماعة المرتحلة أن تبحث عن هذا «الوقت الخبىء» حتى يتم التناغم ويصحح الإيقاع بين الأرواح والأجساد، وقد يقترب الحلم ويدنو شيئا فشيئاً من التحقق، ومن هنا تُسمع «أصوات تجىء» وتبدو «مدنٌ فى ضحى بعيد» ويمكن أن نتسنّم ذرى الوقت و«نطلّ عليها خلسة» متحدّين كل عوامل الطرد والإبعاد، إننا نكاد نشم عطر بساتينها ونسمع لغوها اليومى، وهى تدعونا وتستحثنا . هذه المحاولة تبدأ فى المقطع الثانى من القصيدة بمثل ما بدأ به المقطع الأول، وإذا كان المقطع الأول يحمل تباشير من «الوصول» المأمول فإن روائح المدن وأصواتها قد بدأت تأتى إلينا ونستطيع أن نطلع عليها خلسة، وهناك «طيور بيض تطير الهوينى» وهناك أيضا «الوقت» فى الباحة الظليلة يستعبر فى حلمه ويبكى ذويه.

بداية المقطعين واحدة ما يوحى بأنّ الحالة ما تزال على ما هى عليه غير أنّ هناك بوادر أمل فى العودة أو اقتراب منها مع أنها لم تتحقق بعد .

طلل الوقت، والطيور عليه

وَقْعُ

شجر ليس فى المكان، وأصواتُ تجىء

وطيور بيض تطير الهوينى

شجر راحلٌ ووقت خبىء

مدن فى ضحى بعيد،

كأنا من ذرى وقتنا نطل عليها

خلسةً

وكأنا نشم عطر بساتينها

ونسمع من لغو يومها هينمات تصدّىَ

كأزمنة تستيقظ فى الوتر المشدود

كان الصمت يحتدّ

وكان الوقت فى الباحة الظليلة يستعبر فى حلمه ويبكى ذويه

ثم يرفضّ عن الفردوس المخبأ فيه.

إن المقارنة بين هذا المقطع وسابقه تقفنا على نقط مهمة تقوم على الاستبدال، فالبداية واحدة، ولكن جىء بـ «أصواتُ تجىء» و «وطيور بيض تطير الهوينى» بدلا من «وجوه غريقة فى المرايا» وأسيرات يستغثن بنا». وجاء «وقت خبىء» بدلا من «وقت شظايا». فالأصوات التى تجىء متوالية فى مجيئها وهى باعثة على شىء من الأنس، وهى ليست أصوات استغاثة على كل حال، والطيور البيض التى تطير الهوينى غير الوجوه الغريقة فى المرايا، فهى باعثة على الإحساس بقرب الوصول إلى اليابسة والوقت الخبىء غير الوقت الشظايا، لأن الخبىء يمكن أن يظهر

ومن هنا تقابل بقية المقطع الثانى بمدته التى تبدو فى ضحى بعيد وإمكان الإطلال عليها، واشتمام عطر بساتينها وسماع لغو يومها... إلخ - يقابل يوم الخروج والتنقل من تيه إلى تيه وانتظار المعاد إلخ .

إن أمل العودة يلوح فى هذا المقطع الثانى، ولكنها ليست العودة التى يسببها تغير الأحوال وتحسنها، بل هى العودة التى يسببها الاكتئاب والوحشة من الاغتراب، وهى - على كل حال - أملٌ فى العودة ، وليست عودة كاملة .

إن المرتكزات الأساسية فى هذه القصيدة هى «الوقت» و «والطيور» سواء ذكرت كل منها مطلقة أو مقيدة ومقترنة أو متفرقة، ومتقاربة أو متباعدة. والقصيدة بطبيعة الحال تضفى على كل منها دلالات متعددة مرتبطة بسباق القصيدة نفسها ، وهى دلالات مرنة تتشكل بحسب الرؤية التى توحى بها تراكيب القصيدة ، ولذلك بدأ المقطع الأول والثانى - كما رأينا - بالبداية نفسها، وقامت عملية الاستبدال الشعرى بتكوين المقطع الثانى بطريقة تجعلنا ننظر لها فى مقارنة مع ملابسات المقطع الأول.

فى المقطع الثالث تختلف البداية، فلا يبدأ بـ «طلل الوقت» الذى بدأ به المقطعان الأول والثانى، بل بدأ بقرين الوقت فى المرتكزات الأساسية وهو «الشجر» والشجر نفسه يوصف فى القصيدة بطريقة تجعله ليس «الشجر» المعهود فى واقع الحياة ، بل هو «شجر» خاص بواقع القصيدة ، قد يجعلنا

هذا الوصف ننظر إلى هذا الشجر نفسه على أنه «ناس» مرتحلون فهو شجر ليس فى المكان، وهو شجر راحل، وأخيراً هو شجر يرسم الرياح. إن الرياح لا تُرى ولكن يُرى أثرها، وأظهر آثار الرياح فى حركة الشجر، فكأ ن الشجر يرسم الرياح لتراها العيون، تظهر صورة «شجر يرسم الرياح» كأنها وحدها لا يخبر عنها بخبر، بل تتجاوز مع «غيم قزحى» مرصع بالعصافير» وهذا جزء من مسلك هذه القصيدة إذ تضع الصورة متجاورة وتبنى جزءاً كبيرا منها بهذا الأسلوب «تجاور الصور» كما بدا واضحاً فى المقطعين الأول والثانى:

شجرٌ يرسمُ الرياحَ
وغيمٌ قُزحىٌ مرصَّعٌ بالعصافيرِ
رأيْنا
كأنّ سربَ ظباءٍ
أو أنّهنَ صبايا
يلحْن عبْر المرايا
أو فى قرارةِ ينْبُوعٍ يَضْطَجِعْن عَرَايا
يخلعْن فيه شفوفاً
يملأن منه أباريق للوضوء
وينْفضْن على الماء عُرْيهنّ الوريفا
ورأينا
كأنما سكتَ الوَقْتُ، ثم غاضَ
كما غاضتِ البحيرةُ فى الرمل
وأبقتْ لنا الحصى والشظايا

وسط هذه الرؤية الغائمة التى تختلط فيه الرياح بالغيم ولاشجر الذى تظهر عليه آثار الرياح، فهو فى مهبها، والعصافير التى ترصع الغيم المختلط بالشجر ـ وسط هذه الرؤية تظهر «الرؤيا» إذ تجتمع «رأينا وكأنّ» حيث تدل «رأينا» على شىء من اليقين. وتأتى «كأن» لتحول هذا اليقين إلى «حلم» ولذلك يختلط سرب الظباء بالصبايا اللائى يضطجعن عرايا، وهى رؤية تلوح عبر المرايا التى غرقت فيها الوجوه من قبل وهنا تختلط المرايا بقراره الينبوع، فالرؤية غائمة لدوا ع متعددة، ولذلك بدت كأنها حلم أو «رؤيا»، فهى حلم بشىء من «النعمة» المفتقدة والسكينة المأمولة، ولذلك رئيت هذه الصبايا اللائى كن ظباء شبه عاريات مطمئنات فى قرارة هذا الينبوع يخلعن غلالاتهن الرقيقة ويملأن من قرارة الينبوع أباريق للوضوء إنها الأحلام بالسكينة والطمائنية والاستقرار وتتكرر «رأينا ـ كأنّما» فتؤكد حلْمية الرؤية، ويكون المأمول سكون الوقت ـ وهو أشبه بالصحو من هذا الحلم العابر بالسكينة حيث سكت الوقت ثم غاضت البحيرة فى الرمل، ولم يبق إلا الحصى فى الأيدى.

لقد كان الفردوس المخبأ الذى يرفضّ عنه الوقتُ هو هذا الحلم العابر بالسكينة والآمان، ولكن مضى الحلم وعبرت هذه الرؤيا ولم يبق منه إلا الحصى والشظايا بعد أن تسربت مياه الحيرة فى الرمل أو غاص ما كان يظن ماء فى قرارة الينبوع .

وفى المقاطع السابقة كان ضمير جمع

المتكلمين هو الذى يظهر على سطح القصيدة وفى المقطع التالى يظهر ضمير المتكلم المفرد، وهو أشبه بحديث إلى النفس، فبرغم أنه واحد من المجموع السابق ينزوى ليخاطب نفسه، وهو له وجه مثل وجوه الجماعة غارق فى المرايا، وله روح وجسد ينكسر الإيقاع بينهما شأن الآخرين، ولكن الخطاب هنا يخص «المتكلم» وحده فهو يحمل عن الآخرين همومهم ويعبر عنها.

أيها الوَجْهُ!

أيّها الجَسدُ الغضُّ !

أيّها الجسدُ الغامض الذى تسكنه روحى

وترحل فيه

بين وقتين أيها الجسدُ الغامضُ تأتى

بين وقتين شاحبين.

وهذا سريرنا خارجَ الوقت،

وتَنْضو لىَ عَنْ غُصنْك الرطيب،

كأنّى أتقرىّ سيرتى فى غضونه،

رعْشتى الأولى تستفيقُ،

وآناءٌ من الغبطة الحميمة تنهلُّ

وأعضاؤنا الشقيقة تذْوى كالرياحين،

وهذا موتى الذى اشتهيه

لا أدرى على وجه التحديد من أين يأتى الشجن العميق فى هذه النجوى. هلى يأتى من مخاطبة الوجه، أو مخاطبة الجسد، أو من وصف الجسد مرتين، مرة بأنه الجسد الغض، وأخرى تكرر مرتين بأنه الجسد الغامض، هل من رحلة الروح فى هذا الجسد الغامض، هل من إتيان هذا الجسد بين وقتين شاحبين وكشف غصنه الرطيب، هلى من تقرى السيرة الشخصية فى غضونه، أو استفاقه الرعشة الأولى وانهلال آناء من الغبطة الحميمة أو من الأعضاء الشقيقة التى تذوى كالرياحين أو من الموت المُشتْهى؟

إن هذه الصياغة لهذه النجوى تقطّر لونا من الأسى عالى التأثير. ويرى القارئ المتعاطف أنه هو الذى يخطب وجهه وجسده فى سياق هذه القصيدة المفعمة بالجلال.

إلاَم يشير اسم الإشارة فى «وهذا موتى الذى أشتهيه»؟ إنّ أقرب مشار إليه هنا هو استفاقة الرعشة الأولى، وانهلال آناء (أوقات) من الغبطة الحميمة، وذُوىّ الأعضاء الشقيقة كالرياحين، وهى تذوى بسرعة ، إنه ــ إذن ــ الرفض لكل الأسباب الداعية للهجرة الاضطرارية،والرحيل الذى يدعو إليه اضطراب الأوضاع واختلال المعايير الذى يؤدى إلى انكسار الإيقاع بين الروح والجسد، فترحل الروح رحيلين أحدهما فى داخل الجسد، والآخر خارج الوقت الذى يصير أطلالاً وشظايا .

يأتى المقطع الأخير فى القصيدة فيعيد بعض الجمل فى المقطعين الأول والثانى، ويستبدل أشياء منهما، ويحسن أن نقارنه بهما، ويقول المقطع الأخير فى القصيدة :

طللُ الوقت، والطيور عليهِ

وُقَّعُ

شجرٌ ليس فى المكانِ

نساءُ يرحلْن فى الأسحار

وطيورٌ بيضٌ تطير الهوينى

تلقط الوقت فى الفضاء العاريِ

تتفق المقاطع الثلاثة فى «طلل الوقت والطيور عليه وُقّعُ» وشجرٌ ليس فى المكان» بعد هذا فى الأول:

وجوهٌ غريقة فى المرايا

وأسيراتٌ يستغثن بنا

شجرٌ راحلٌ ووقت شظايا

وفى الثانى :

وأصواتٌ تجىء

وطيورٌ بيضٌ تطير الهوينى

شجر راحلٌ ووقت خبىء

وفى الثالث :

نساءُ يرحلْن فى الأسحار

وطيورٌ بيض تطير الهوينى

تلقط الوقت فى الفضاء العاريِ

اتفاق البدايات دليل على أن الوضع باق على ما هو عليه، وعلى حين كان فى المرتين الأولى والثانية «شجر راحلٌ» وإن اقترن به فى المرة الأولى «ووقت شظايا» واقترن به فى الثانية «ووقت خبىء» لم يعد الشجر راحلاً فى المقطع النهائى. وعلى حين كان فى المقطع الأول «وجوهٌ غريقة فى المرايا ــ وأسيرات يستغثن بنا» كان فى الثانى «وأصوات تجىء ــ وطيور بيض تطير الهوينى»، وكان فى الثالث «نساءٌ يرحلن فى الأسحار ــ وطيور بيض تطير الهوينى» فكأن الأسيرات فُكّ أسرهن ورحلن فى الأسحار مع الراحلين، وظلت الطيور البيض التى تطير الهوينى، ولكنها وظّفت فى آخر القصيدة حيث ظهرت وهى تلقط الوقت فى الفضاء العارى، إنه الوقت الذى تشظى فى المقطع الأول، واختبأ فى المقطع الثانى، ها هى الطيور البيض تلقطه، ولعلها تحاول جمعه من جديد وبعث الروح فيه، ويصبح وقوعها عليه بقصد التقاطه ولم شتاته. إن الأمل فى العودة موجود وإن كان واهنا لأن طيوره البيض تطير الهوينى، وطيرانها الهوينى خير من وقوعها وسكونها على كل حال ما دامت الحركة فى الطريق الصحيح، فقد يؤدى ذلك إلى جبر «انكسار الإيقاع».

***

أن قصيدة «طلل الوقت» ــ ككل قصيدة عظيمة لا تقدم معنى محدداً، ولكنها تطلق فى جوها عدداً كبيراً من «الفراشات الدلالية» يستمتع القارئ بالجرى وراء إحداها. ومحاولة التحليق فى تتبّعها. وقد جريت وراء واحدة من سربها الجميل. وإذا لم أكن قد اقتنصتها. أو لحقت بها فحسبى أننى استمتعت بالمحاولة. واقتربت من رؤية بعض تناسق ألوانها.



قصيدة النثر

بين التراث والحداثة

د . محمد عبد المطلب *

(١)

لا شك أن الحداثة - فى حقيقتها - تمرد مستمر غير مرتبط بزمان أو مكان، أو نوع أدبى، لأن الحداثة ذات طابع متعال مفارق لكل هذه الأطر، ولا شك - أيضا - أن هذا التمرد لا يجد نفسه إلا فى سلسلة من المغامرات الحرة التى تتحدى التقاليد والقيود والأطر ، أو لنقل إنه لا يتحداها ، بل إنه لا يعترف بها أصلا . وبما أن الشعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود ، كانت مواجهته أولا ، ثم التمرد عليه ثانيا من أبرز ملامح الحداثة .

* أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .

وقـد وصلت المواجـهـة إلى ذروتهـا فى التـوليـد جنس إبداعى مـحـايد يجـمع بين (الشعر والنثر) ، وتم الإصطلاح على تسميته (قـصـيـدة النثـر) ، وهى ترجـمـة للمـصطلح الفـرنسى : (Po'eme en Prose) ، والمصطلح يعـتـمـد ثنائيـة بنائيـة تجمـع بين خـواص جنسين متـقـابلين همـا (الشـعـر) و (النثـر) ، وإن رفض الحداثيون اعـتمـاد هذا التقابل، لأنهم - كما قلنا- يرفضـون القيود والتقـاليد المحفـوظة وغير المحـفـوظة، ورفض التقـابل يعنى اعتمـاد الوحدة، وحدة الطرفين فى اسـتـحـداث جنس طارئ فـيـه مـجـمـوع الجينات الوراثية لكل جنس على حدة لكن بعد إخضـاع هذه الجينات لما يمكن أن نسـمـيـه (الهندسـة الوراثيـة) التى تحقق ظهـور هذا الجنس الجامع بين الموافقة والمخالفة ، موافقة كل جنس على حـدة، ثم مـخـالفـتـهـمـا حـال التـوحـد الطارئ ، وبهـذا نكون فى مـواجـهـة شـعـر مـغـاير للشـعـر ، ومـواجـهـة نثـر مـغـاير للنثر.

ولا نسـتـطيـع أن ندعى بأن هذه المواجـهـة جديدة تماما، بل كان لها حـضـور سـابق على مرحلة الحداثة، تحت مصطلح ثنائى أيضـا ، هو (الشعـر المنثور) أو (النثـر الشـعـرى) و لكن الحداثة آثرت مـصطلـح (قـصـيـدة النثـر) الذى وفـد علينا مع مـجـمـوع مـاوفـد من مـجـمـوع ظـواهـر الحــداثة آثرت فـى الإبـداع والنقــد، ويلاحظ أن المصطلح كان ظهـوره فى فـرنسـا مصـاحبـا لحركة التمرد الشـعـرى عند بودلير، وكلـوديل ، وأرتـو ، ورامـبـو الذى قـدم آخـر منجـزاته فى ظـل هـذا المصطلـح (مـوسـم فـى الجحيـم) و (الإشراقات).

وليس من همنا هنا تقديم العمق التاريخى لإبداع قصيدة النثر، حتى لا نعيد إنتاج مـا أنتـجـتـه سـوزان برنار، ومن تابعـهـا من الدراسين فى العـربيـة ، وإنما نقـصـد تقديم إضـاءة سريعة تكفى للتحرك منها إلى الواقع العربى عـمـومـا، والواقع المصـرى على وجـه الخصوص .

(٢)

إن الإبداع العـربى يتـشـكل فى لحظة الحضور وفق معطيات تجاوز موروثه القديم والجـديد ، لكن هذا الإبداع يواجـه شـبـكة معقدة من المصطلحات الوافدة من إبداع غير عربى ، فـالتـعـامل بهـا كمـا هى فى أصلهـا يعـرض النص العربى لأمـرين، إمـا أن يلفظ النص هذه المصطلحـات وإمـا أن يتـقـبلهـا فيتحول إلى مسخ مشوه، لأن التعامل مع مثل هذه المصطلحـات يحـتـاج الى (تعـريبـهـا)، ولايعنى التـعريب مجرد الترجمة، وإنما يعنى ربطهـا بالجـذور التـراثيـة، واسـتـحـضـار المصطلحــات الموازية لهــا، والتى يمكن أن تعطيها شرعية التعامل مع النص العربى.

ومن هذا المنطلق جــاء اقـتــرابنا من مصطلح قصيدة النثر وما يمكن أن يتضـمنه من حقائق ابداعية لها حضـور-على نحو ما- فى الموروث العربى .

والحق أنه قـد شغلنى منذ فـتـرة مـوقف العرب عندمـا جاءهم الرسـول عليـه الصلاة والسلام بالوحى خلال معجزة لغوية إبداعية

هى (القرآن) بنظمه المفارق لما اعتادته العرب، فالذى اعتادته خمسة مستويات «الأولى ضم الحروف المبسوطة بعضها الى بعض لتحصل الكلمات الثلاث : الاسم والفعل والحرف، والثانية: تأليف هذه الكلمات بعضها الى بعض لتحصل الجمل المفيدة، وهو النوع الذى يتداوله الناس جميعا فى مخاطباتهم وقضاء حوائجهم، ويقال له المنثور من الكلام . والثالثة: يضم بعض ذلك الى بعض ، ضما له مباد ومقاطع ومداخل ومخارج، ويقال له المنظوم. والرابعة: أن يعتبر فى أواخر الكلام - مع ذلك - تسجيع ، يقال له المسجع . والخامسة: أن تجعل مع ذلك وزن، ويقال له : الشعر . والمنظوم إما محاورة، ويقال له الخطابة، وإما مكاتبة ، ويقال له الرسالة . فأنواع الكلام لاتخرج عن هذه الأقسام»[1]

إذا كانت هذه هى مستويات الكلام عند العرب بخواصها الفارقة ، فلماذا اتهموا الرسول بأنه شاعر، وأن ما جاء به شعر، وقد أثار القرآن هذه القضية خمس مرات فى قوله تعالى : ـ

" وما علمناه الشعر وما ينبغى له "يس٦٩

" بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر " الأنبياء ٥

" ويقولون أئنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون " الصافات ٣٦

" أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون"

الطور ٣٠

"وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون"

الحاقة ٤١

إن تناول الخطاب القرآنى للقضية على هذا النحو المتكرر، يعنى أنها كانت حاضرة حضورا حادا فى هذا الواقع القديم، فكيف ادعى العرب أن القرآن شعر ، وهم ليسوا من السذاجة التى تدفعهم الى تبنى هذه الاستراتيجية فى مواجهة الخطاب القرآنى "والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج الى أن ينفى عنه "[2] ليس هناك تفسير يمكن قبوله فى هذا السياق إلا أنهم قد أدركوا - على نحو من الانحاء - أنه من الممكن أن يحتمل الأداء النثرى بعض خواص الشعرية، دون حاجة الى حضور الجينات الوراثية المركزية (الوزن والقافية) ، إذ إننا لو قمنا بإحصاء لبعض الآيات القرآنية التى جاءت موزونة لما مثلت ظاهرة يمكن اعتمادها فى تبنى الادعاء بشعرية القرآن ، فضلا على أن دخولها منطقة (الوزن) جاء دون قصد، مما يعنى أن الادعاء لم يرتبط بقوانين العروض، وهى قوانين كانت حاضرة فى الوعى العربى دون أن تأخذ مؤشراتها الاصطلاحية التى وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدى بعد ذلك .

بل إن ابن وهب يذهب الى عدم ربط الوزن والقافية بالشاعرية، فالشاعر هو من "شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، لا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتى بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف، فليس بشاعر، وإن كان يأتى بكلام موزون مقفى " [3]

(١) الاتقان فى علوم القرآن - السيوطى - مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٤١ : ٢/٢٠٣
(٢) البرهان فى علوم القرآن - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعرفة : ٢/١١٤
(٣) البرهان فى وجوه البيان - ابن وهب تحقيق د. حفنى شرف - مكتبة الشباب سنة : ١٩٦٦ : ١٣٠

واللافت أن الباقلاني - وهو بصدد نفي الشعر عن القرآن - يقدم نموذجا نثريا يجرح قانون (السكون والحركة) لكنه يصوغه كتابيا على نحو شعري، وربما كان ذلك لوجود إحساس مبهم بأنه يمكن تقديم شعرية خارجية عن هذا القانون . يقول: " من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات ، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزونا كقوله :

رب أخ كنت به مغتبطا

أشدُ كفيَ بعرا صحبته

تمسكا مني بالودِّ ولا

أحسبه يزهد في ذي أمل

تمسكا مني بالودِّ ولا

أحسبه يغير العهد ولا

يحـول عنه أبـدا

فخاب فيه أملي" (٤)

وواضح أن النموذج قد اهتزت فيه قاعدة التردد المنتظم للحركات والسكنات، لكن يلاحظ أن الباقلاني قال : انه خرج على قيود الوزن، ولم يقل إنه خرج على قانون الشعرية، ويكاد الباقلاني يقبل خلاص الشعرية من قانون العروض على نحو من الانحاء، إذ إنه وافق على وصف الرسول بأنه شاعر، لكنه يحمله على معنى أن رسول الله :"يشعر بما لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة في نظم الكلام .... أو يكون محمولا على ما كان يطلق الفلاسفة على حكمائهم وأهل الفطنة منهم في وصفهم إياهم بالشعر، لدقة نظرهم في وجوه الكلام ، وطرق لهم في المنطق" (٥)

وكأنه من الجائز أن نطلق لقب (الشاعر) على من توفرت فيه بعض المواصفات :

١- الشعور الخاص المفارق لشعور الآخرين .

٢- طرق التفكير الخاصة .

٣- الصنعة اللطيفة في نظم الكلام .

٤- دقة النظر في وجوه الكلام .

ومجموع هذه المواصفات تحقق الربط بين الداخل النفسي والعقلي وبين الخارج الصياغي بعيدا عن قانون (العروض)، فمن توفرت فيه هذه الخواص يمكن أن نطلق عليه لقب (الشاعر) وما أنتجه في إطار هذه الخواص ، يمكن اعتباره (شعرا) على نحو من الانحاء . نقول ذلك وفي وعينا أن الرسول (ص) لم يحدد للشعرية إلاثلاثة شروط : الجزالة - السياق الخاص والعام - الهدف التأثيري، وذلك في قوله: "الشعر كلام من كلام العرب جزل، تتكلم به في نواديها ، وتسل به الضغائن بينها" (٦)

(٢)

برغم ما قدمه التراث النقدي عن الفروق بين الشعر والنثر، فإن الفارق الجوهري

(٤) إعجاز القرآن - الباقلاني - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣ : ٥٦

(٥) السابق ٥١

(٦) جمهرة أشعار العرب - أبو زيد القرشي - دار المسيرة - بيروت سنة ١٩٧٨ : ١٢

يتمثل فى (الوزن والقافية) أى (العروض)، ولافرق بين العروض والايقاع كما يقول ابن فارس"أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة."(٧)

وليس الإيقاع فى حقيقته - إلا الترجيع الصوتى المنتظم لمجموعة من الحروف أو الحركات ، وغياب الإيقاع يعني غياب (الوزن) ضرورة ، وغياب (الوزن) يقتضي خروج الملفوظ من منطقة الشعرية تأسيسا على الحدود المعرفية للشعر عند القدماء .

ولا نحب أن نصدم الذوق العام والخاص بهز الثقة فى مثل هذه المقولات التراثية التى أخذت شرعية تقترب من القداسة، ولكن الوصول الى الحقيقة هو مانستهدفه ونحن بسبيل طرح مصطلح (قصيدة النثر) الذى فرض نفسه بقوة فى الواقع الإبداعى على مساحة الوطن العربي كله، حيث واجه قصيدة النثر رفض قوى أيضا - وقد تأسس هذا الرفض - بالدرجة الأولى - على غياب الوزن العروضى الذى يقتضى نفيها من منطقة الشعرية .

ونطرح هنا تساؤلا ملحا : هل تحقق للشعر العربى(الإيقاع الوزنى) المنتظم كما أكد معظم الدراسين قديما وحديثا ؟ ولا نريد هنا ان نعرض للقافية ،لآن هناك من الدراسين القدامي من رفض اعتبارها عنصرا أساسيا فى بنية الشعر، واقتصر على الوزن وحده، لأن مهمة القافية - عنده - مجرد علامة على انتهاء الوزن. (٨)

أبادر الى القول بأن الشعر العربى بأوزانه الخليلية مهتز الإيقاع، لأن الترجيع الصوتى فيه غير منتظم، ولايتسع المجال هنا لتناول بحور الشعر مجتمعة لكشف خروجها على قانون الإيقاع، وسوف نكتفى بتناول بحر واحدله حضور كثيف فى الابداع الشعرى قديما وحديثا، هو بحر (الرجز)، لنرصد قانونه الوزنى ومدى انسجامه مع قانون الإيقاع، لكن قبل هذا التناول نقدم بعض الملاحظات التى تؤكد اهتزاز الايقاع فى البحور الخليلية :

أولا: الحركات القصيرة الثلاث . الفتح والكسر والضم، متساوية إيقاعيا من وجهة نظر العروضيين، مع مافيها من مغايرة صوتية واضحة ، ليس هذا مجال الافاضة فيها .

ثانيا: يساوى العروضيون بين الصوامت والصوائت ، أو بمعنى آخر : بين الحروف الساكن والحركة الطويلة (من) تساوى (ما) إيقاعيا، مع شدة المخالفة بينهما .

ثالثا: يحول العروضيون الحرف المشدد الى حرفين عند الوزن، أى أن (شد) تتحول الى (شدد) وهذا التحول فاقد للانسجام

---

(٧) الصاحبى - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - عيس البابى الحلبى سنة ١٩٧٧ : ٤٦٧

(٨) مفتاح العلوم - السكاكى - دار الكتب العلمية : ٢١٧ ، ٢١٨

الإيقاعى .

رابعا: تتساوى (الأسباب الخفيفة) فى الوزن، برغم الفوارق الإيقاعية فيها : فى - مـا - فـو - لن وكـذلك الأمـر فى (الاسبـاب الثقيلة) : لِمَ ، هُوَ ، هِيَ ، لَكَ .

وكذلك (الوتد المفروق): نام ، عِلْم - فيك

(والفاصلة الصغرى):سمعتْ - جلسا - وقفوا - كُتُبِى

(والفـاصلة الكبـرى): وَهَبَنَا - إبِلُهُمْ - ضَرَبَهُمْ .

كل هذه البنى العروضية تعتمد المخالفة الإيقـاعيـة التى تفقـدها خـاصـيـة الترجيـع الصوتى .

أما بحر (الرجز) فإن وزنه المثالى هو :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهذه المثالية تحقق له الانتظام الإيقاعى الكامل، على مستوى الشطرة الواحدة، وعلى مسـتـوى الشطرين، لكن هذا البناء المثالى لايكاد يتحقق فى الواقع التنفيذى نتيجة لوقوع (التفعلية) تحت طائلة الزحافات والعلل التى تهز الترجيع الصوتى بحدة .

أولا: يمكن دخول (الخبن) (حذف الثانى الساكن)، فتصير التفعلية (مُتَفْعِلن)، وعلى هذا من الجـائز أن يكون وزن البـحـر على النحو التالى :

مستفعلن متفعلن متفعلن

متفعلن مستفعلن متفعلن

ثانيا: يمكن دخول (الطى) (حذف الرابع الساكن) فتصير التفعلية (مُسْتَعِلن) وهذه الظاهرة كسابقتها يمكن دخولها على أى تفعلية فى البحر

ثالثا: يجوز اجتماع (الخبن مع الطى) فى تفعلية واحدة، وهو زحاف مزدوج تصير به التفعلية (مُتَعِلُن)، ويجوز أن يلتقى (الخبن مع القطع)، والقطع: (حـذف سـاكن الوتد المجموع، وإسكان ماقبله) فتصير التفعلية (مُـتَـفْعِلْ) التى تساوى (فـعـولن) أى أن الاحتمالات الصوتية لتفعلية الرجز هى :

مستفعلن - مُسْتَعِلنْ - مَتَعْلُنْ - مُتَفْعِلْ - مُتَفْعِلنْ

وهذه الاحتمالية تلغى خاصية الترجيع الصـوتى المنتظم، وبالتـالى يضـيع الإيقـاع الوزنى الذى رصـده الخليل فى الصـورة المثالية للبحر، وهو ما ينطبق على كل البحور الخليلية .

وهنا يرد سؤال اعتراضي فحواره: إذا كـان الواقع التنفيذى للإبداع يؤكد خـروج الشعر العربى على قواعد الإيقاع، فما السر فى إحسـاس المتلقى بإيقـاعيـة هذا الشـعـر مهما اختلفت بحوره، وتنوعت تفعيلاته بين النقص والزيادة، حتى إنه يتنبه لأى خـروج جارح لقانونه الصوتى ؟ وهذا الخروج كان ملحوظا قديما وحديثا عند المبدع والمتلقى على سواء، وكان هذا التنبه يزداد حدة عند دخول النص منطقة التلحين والغناء، إذ نلحظ

أن صانع اللحن لا يكاد يحافظ على إجراءات النطق المألوفة للبيت الشعرى، وإنما يعمد الى مط بعض الحركات القصيرة - أحيانا - وتقصير الطويلة أحيانا أخرى، حتى ينتظم له الإيقاع الذى يسعى الى تحقيقه .

السر - فى رأينا- يعود الى الإلحاح على الأذن العربية إلحاحا مستمرا لمئات السنين، وهذا الإلحاح يضعف من إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز فى الايقاع وعدم انتظامه، أو لنقل انه التعود على نوع من الايقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، ان هذا الإلحاح لم يتح لأى مرحلة إيقاعية من تلك المراحل التى تلت (العمودية)، وربما كان هذا وراء مانلاحظه - أحيانا - من تحفظ على شعر التفعلية برغم سيادته الحاضرة فى الواقع الإبداعى. وإذا كان هناك بقايا تحفظ على شعر التفعلية ، فكيف يكون الموقف إزاء جنس أدبى طارئ قطع علاقته نهائيا بالايقاع العروضى ، هو (قصيدة النثر) ؟

إن التحولات التى انتابت الإيقاع الشعرى شئ شبيه بما نواجهه اليوم فى عالم الطرب والغناء، فعندما ظهرت الموجه الطارئة من هذا الغناء التى يطلقون عليها (الأغنية الشبابية)، لم نستسغ نحن الكبار مثل هذه الألحان بما فيها من صخب وضوضاء يجرح كل قواعد الايقاع والنغم المألوف ، بل نفرنا منها نفورا كاملا، وفى البداية كان تجاوب الشباب معها محدودا، ثم مع الالحاح المستمر تمت الاستجابة الكاملة من الشباب، ومن بعض الشيوخ، دون أن ينفى ذلك أن النغم القديم مازال حاضرا ومرغوبا، فتنافى المراحل غير مقبول على اى مستوى من مستويات الابداع القولى وغير القولى .

(٤)

إن الحديث عن نشأة الشعر العربى أصبح نوعا من التخمين البعيد عن المنهجية العلمية ، ومن ثم فإنه قد يصيب، وقد يخيب، لكن المؤكد أن ظهور الشعر على هذا النحو الوزنى ، قد سبقته مراحل تجريبية كانت بمثابة إرهاص لوصوله الى مرحلة النضج والاكتمال التى وصلت إلينا فى أشعار امرئ القيس وغيره من الشعراء الأوائل، وقد حاول الباقلانى تصور البدايات الأولى للشعر العربى، فقال : انه ربما ظهر غير مقصود إليه "على ما يعرض من أصناف النظام فى تضاعيف الكلام، ثم لما استحسنوه واستطابوه، ورأوا أنه قد تألفه الاسماع، وتقبله النفوس، تتبعوه من بعد ، وتعلموه."(٩)

وهذا التصور الذى قدمه الباقلانى، يمكن أن نقدمه اليوم بين يدى (قصيدة النثر) التى أوضحنا أنها تجمع بين خواص جنسين متمايزين هما : الشعر والنثر ، وهذا الجمع لم يكن مفقودا فى الموروث العربى، وقد عرضنا لادعاء العرب بشعرية القرآن، وشاعرية الرسول، وهو ادعاء يعنى اعتقادهم بإمكانية إنتاج الشعرية بعيدا عن الوزن، ونضيف الى ذلك وجود مقولات عديدة مبثوثة فى تضاعيف مجموعة من كتب التراث تؤكد

(٩) أعجاز القرآن : ٦٣

إمكانية المزج بين هذين الجنسين فابن طباطبا العلوى أوضح أن "الشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر ، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة ، إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء ، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء"(١٠)، بل أكد أن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة "مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكرة نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الالفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه"(١١)

ويتابع أبو حيان التوحيدى تأكيد التداخل – الخفى – بين الشعر والنثر، بل يعتبر هذا التداخل سمة من سمات الإجادة والإحسان. "ففى النثر ظل من النظم ، ولو لا ذلك ما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلا، وفى النظم ظل من النثر ، ولولا ذلك ماتميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه وائتلفت وصائله وعلائقه"(١٢)

فأبو حيان يدرك أن التأمل فيما بين أيدينا من إبداع شعرى ونثرى، يقتضى الوصول إلى حقيقته المزدوجة، وهى "أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولو لا أنهما يستهمان هذا النعت، لما ائتلفا ولا اختلفا"(١٣)

وإذا كان إدراك أبى حيان قد توجه الى ما فى الشعر والنثر من خواص بنائيه متآلفة جمعت بينهما فى المستوى العميق، فانه – من ناحية أخرى– قد أوضح أن هذا التآلف له حضوره فى وعى المتلقى، كما هو فى وعى المبدع، كما هو قائم فى النص، لأن التلقى الصحيح يمتلك قدرة تذوق النص بكل محتوياته الصياغية والإيقاعية والدلالية، كما يمتلك تصور إمكانية تداخل بنائية الشعر والنثر كما هى فى الواقع الابداعى، ولذلك كان "أحسن الكلام مارق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوره بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مريغ حلق، وإذا حلق أسف ،يعنى يبعد على المحاول بعنف، ويقترب من المتناول بلطف" (١٤)

ويصل السيوطى بهذا التداخل الى قمة، حيث يدخل النثر دائرة (الوزن) برغم أنه غير موزون وذلك لشدة انسجامه " وإذا قوى الانسجام فى النثر، جاءت قراءته موزونه بلا قصد لقوة انسجامه"(١٥)

فإذا كان هذا هو أمر التصور لبدايات الشعرية العربية، وأمر علاقة المنظوم بالمنثور، فإن ظهور ما يسمى (قصيدة النثر) ليس أمرا غريبا، وليس ضد منطق الابداع المتجدد

---

(١٠) عيار الشعر – ابن طباطبا العلوى – تحقيق عباس عبد الستار – دار الكتب العلمية – بيروت : ٨١

(١١) السابق ٠ ١١

(١٢) المقابسات – ابو حيان التوحيدى – تحقيق حسن السندوبى – دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢ : ٢٤٥

(١٣) الإمتاع والمؤانسة – أبو حيان – حققه أحمد أمين وأحمد الزين – مكتبة الحياة : ١٣٥/٢

(١٤) السابق : ١٤٥/٢

(١٥) الإتقان – السيوطى – مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٤١ . ١٤٧/٢

عموما، إذ إن هذا الظهور مؤسس على ركائز تراثية من ناحية ومستجيب لمغامرات الحداثة من ناحية أخرى .

والذى لا شك فيه أن ظهور قصيدة النثر واستفاضتها كان مسبوقا بإرهاصات بعيدة وقريبة كانت تنظر الى نظام العروض على أنه قوالب سابقة التجهيز، ومن ثم فهى قيد أكثر من كونها نظاما جماليا، والمتابع لتاريخ الشعرية العربية يلاحظ أن هذه الشعرية لم تعط هذا النظام العروضى قداسة كاملة، بل أنها عرضته لانتهاكات مستمرة، - وفى رأينا - أن الخليل بن أحمد عندما قام باكتشاف القانون الوزنى للشعر بعبقريته الموسيقية، لم يقم بذلك إلا بعد إن انتهكت الشعرية هذا القانون، إذ إن بلوغ الشعر مرحلة النضج والاكتمال ، يقتضى دخول منطقة البحور المكتملة بعيدا عن الزحافات والعلل، ثم بدأ الشعراء مغامراتهم مع هذه البحور فرارا من قيودها الصارمة دون أن يكون لديهم معرفة بهذا القانون، فهزوا الايقاع الوزنى عن طريق ما أسماه الخليل (الزحاف والعلة)، وهو أمر شبيه بمغامرة المبدعين مع اللغة ومحاولة الخلاص من بعض قيودها فيما يسمى (الضرورات الشعرية)، فالضرورات نوع من انتهاك اللغة، والزحافات والعلل نوع من انتهاك الوزن العروضى، وكلا الأمرين لم يكن لهما قوانين محفوظة قديما ، لكنهما كانا حاضرين فى الوعى والمخزون الاستعمالى بالفطرة .

ولم يتوقف انتهاك الوزن العروضى عند الزحافات والعلة، بل جاوزها الى المشطور والمجزوء والمنهوك، بل إن بعض المبدعين اقتربوا من نظام التفعيله، فقد نظم سلم الخاسر قصيدة يمدح بها موسى الهادى على تفعلية واحدة من الرجز يقول فيها :

موسى المطر ∴ غيث بكر ∴ ثم انهمر

كما نظم على بن يحيى على هذا النحو فى قوله :

طيف ألم ∴ بذى سلم ∴ يسرى العتم ∴ بين الخيم ∴ جاء بفم

ونظم عبد الصمد بن المعذل على هذا أيضا :

قالت حبل ∴ شؤم الغزل ∴ هذا الرجل ∴حين احتفل ∴ أهدى بصل

وقد تشكك ابن جنى فى أى يكون هذا شعرا وإنما هو قواف منسوقة غير محشوة.(١٦)

ولا نريد هنا أن نفيض فى رصيد انتهاكات الشعراء الأوائل لقانون الوزن العروضى، أمثال امرئ القيس، وعبيد بن الابرص ، والمرقش الأكبر ، وعدى بن زيد وسواهم من كبار الشعراء وصغارهم .

واللافت أن انتهاك العروض لم يتوقف عند حدود الوزن، بل تعداه الى القافية حتى إنه تنسب أبيات لامرئ القيس اهتز فيها بناء القافية اهتزاز بالغا حيث يقول :

توهمت من هند معالم أطلال

عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

(١٦) الخصائص - ابن جنى - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب سنة ١٩٨٣: ٢٦٤/٢

مرابع من هند خلت ومصائف

يصيح بمغناها صدى وعوازف

وغيرها هوج الرياح العراصف

وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

فقد ابتدأ الشاعر ببيت مصرع، ثم أتى بأربعة أشطر على غير قافيته ، ثم أعاد شطرة واحدة من جنس ما ابتدأ به، وقد عرض ابن رشيق لهذا البناء تحت مصطلح (المسمط)(١٧).

وقد استمر انتهاك وحدة القافية مع مسيرة الشعرية العربية في الموشحات والمربعات والمخمسات الخ ووصل انتهاك قانون القافية في العصر الحديث الى إهمالها إهمالا تاما بخاصة مع شعر التفعيلة، وهو شعر لم يحترم التفعيلة احتراما كاملا ، حيث تداخلت التفاعيل وخضعت لأنواع من العلل والزحافات التي لايسمح بها قانون العروض. وقد كانت كل هذه الانتهاكات الممتدة زمنيا بمثابة دعوة خفية للجيل الأخير من الشعراء أن تكون لهم مغامرتهم الخاصة مع العروض، لكن السابقين لم يتركوا لهم مساحة يمارسون فيها مغامرتهم فلم يتبق لهم إلا أن يهجروا النظام العروضي كله تحت مصطلح (قصيدة النثر)

(٥)

كتب المنفلوطي سنة ١٩١٢ يقول: "أما الشعر فأمر وراء الأنغام والأوزان، وما النظم بالإضافة إليه إلا كالحَلْىْ في جيد الغانية الحسناء، أو الوشي في ثوب الديباج المُعْلم. فكما . أن الغانية لا يخزنها عطل جيدها، والديباج لا يزرى به أنه غير معلم، كذلك الشعر، لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون" (١٨)

وكتب خليل مطران في الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٣٣ يقول: " وأنت تعرف أن قيود القافية في القصيدة العربية مرهقة، وكثيرا ماوجدتها عقبة في اطراد الفكرة ..... إن الفن الصحيح ينضج في جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة : قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن، وإذا كان للقدماء طريقتهم، فمالنا لانحاول أن تكون لنا طريقتنا، وسأجتهد وسع الطاقة في أن أدخل على القديم مايلحقه بالتجديد"(١٩)

مثل هذه الدعوة التجديدية كانت تتسرب للواقع الادبي وتناوش المبدعين، وتدعوهم سرا وجهرا لأن يكون لهم إبداعهم الخاص، ومع الرغبة في التجاوز، والإغراق في الاحساس بالذاتية ظهر ما كان يسمى (الشعر المنثور)، وقدم خليل مطران - في مرحلة مبكرة - كتابة تحت هذا العنوان سنة ١٩٠٦ ، وهو العنوان الذي قدم من خلاله أمين الريحاني

(١٧) انظر :العمدة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ . ١١٨/١.

(١٨) النظرات - مصطفى لطفي المنفلوطي - مطبعة المعارف بمصر سنة ١٩١٢ ، ١٠٨

(١٩) أنظر قضايا الشعر الحديث - جهاد فاضل - دار الشروق سنة ١٩٨٤ ، ٥٨

جانبا من قراءاته وإبداعاته، كما أوغل فى هذا النمط الكتابى جبران ومى زيادة، والرافعى والمنفلوطى وحسين عفيف وسواهم من المبدعين، وبرغم تحفظ مدرسة الديوان على مثل هذا الابداع ونسبته للشعر، فإن (الشعر المنثور) كان له حضور مؤثر فى الواقع الادبى فى المشرق والمهجر ، وكان للمصطلح نوع من القبول برغم احتوائه على ثنائية ضدية (شعر - نثر) ، وهى الثنائية التى استند عليها - كثيرا - الرافضون لقصيدة النثر بعد ذلك، وقد استحال مصطلح (الشعر المنثور) الى (قصيدة النثر) فى مطلع الخمسينيات، كما جاء هذا التحول مصاحبا للتيارات الوافدة من الغرب، وبخاصة فرنسا، وقد تبنت مجلة (شعر) اللبنانية الدعوة الى هذا الابداع الجديد ، وتبعتها مجلة (حواء)، ووجدت الدعوة ترحيبا من بعض الصحف اللبنانية، وعلى رأسها جريدة (النهار)، وقد ترتب على ذلك ظهور جدل حاد بين المؤيدين والمعارضين، وتدخلت نازك الملائكة لإعطاء النثر حقه الجمالى بعيدا عن نسبته للشعرية ، لأن النثر ليس فى حاجة الى الشعر لتزداد قيمته ، وترتفع جماليته ، وتصدى لها أصحاب قصيدة النثر مؤكدين شرعية ظهور هذا اللون الابداعى الذى أقدم على الكتابة به كبار الشعراء فى العالم ، وبخاصة الشعراء الفرنسيون أمثال بودلير وفرلين ورامبو.

صحيح أن مصطلح (قصيدة النثر) مترجم : (Po'eme en Prose) ، لكن متابعته للوصول الى أبعاده المعجمية تعطيه شرعية الحضور كمصطلح عربى، فابن منظور يتناول مادة (قصد) ليربطها (بالقصد) ، ولذلك سمى العربى ما طال (قصيدا)، أى : مرادا مقصودا، وسمى الإبداع (قصيدا) لأن قائله احتفل به ونقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار ولم يقله جريا وراء الخاطر والبال وجرى اللسان، بل قاله على التروى وإدارة الخاطر [٢٠].

ويلاحظ أن ابن منظور لم يربط بين (القصيدة) والوزن أو القافية، لكنه من ناحية أخرى ربطها بالشعر، لكن لنا أن نقول إن مادة (الشعر) فى المعجم تنتمى الى الشعور والفطنة والعلم، فقائل الشعر - كما يقول الأزهرى - يسمى شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره (وكل علم شعر)[٢١]

نخلص من المردود المعجمى الى أن مصطلح (قصيدة) يتحقق بثلاث ركائز :

١- الفطنة والشعور .

٢- الوعى والقصد .

٣- التجويد فى الابنية السطحية (اللفظ) والابنية العميقة (المعنى).

وإذا كانت الركيزة الأولى ترتد الى المبدع وقدراته الداخلية ذهنيا وعقليا، فإن الركيزة الثانية تتوجه بكل هذه الطاقة الداخلية لتستدعى فى مواجهتها (المتلقى) (المقصود)، سواء أكان متلقيا خاصا أم عاما ، كما

(٢٠) لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف - مادة قصد

(٢١) القاموس المحيط - الفيروز أبادى - المطبعة المصرية سنة ١٩٣٣ : مادة شعر

تستدعى (العالم) لكى تراه من خلال وعيها الكلى أو الجزئى، والركيزة الثالثة تقدم (النص) المفارق للنصوص التلقائية، أو لنقل إنها تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب .

وإذا كان هذا المستخلص المعجمى فيما يتعلق بالطرف الاول من الثنائية : (قصيدة)، فإن الطرف الثانى (النثر) يكاد يكون مهملا داخل المعاجم ، ربما لأن دلالته الاصطلاحية فى غير حاجة الى تحديد معرفى، إذ يأتى (النثر) مقابلا (للنظم)، ولم يذكر ابن منظور إلا أن قولنا : رجل نَثِر : كثير الكلام ويقول الزمخشرى : رأيته يناثره الكلام : إذا حاوره بكلام حسن.[٢٢]

ويتدخل أبو حيان ليؤكد المخالفة والموافقة بين الطرفين : (النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل، لأن النثر من خير البساطة)[٢٣]، وهذه المخالفة قابلة لدخول دائرة الموافقة لأن اجتماع (الطبيعة والعقل) ممكن وجائز، أى اجتماع (التركيب والبساطة) أى تداخل (الشعر والنثر) فى وحده إبداعية .

لقد لاحظنا تعامل المعجم مع كل طرف من طرفى الثنائية على حده، ولم يتعامل معهما حالة إضافة أحدهما للأخر، لأنه لم يكن فى الوعى القديم ما يحتاج الى تسجيله فى المعجم، لكن من المؤكد أن ما قدمناه عن الحدود المعرفية لكل طرف يعطى المصطلح شرعية الحضور الى الواقع الابداعى والنقدى كمنتج طارئ، خاصة إذا تذكرنا ما سبق أن عرضنا من آراء تراثية عن إمكانية تداخل الخواص الشعرية والنثرية فى الابداع القولى.

وهذا التداخل يقتضى بالضرورة - أن يتخلى كل طرف عن بعض خواصه ليسمح للطرف الآخر بمقابلته فى منطقة محايدة هى منطقة (قصيدة النثر)، وهنا نكون بين الالتزام وعدم الالتزام فمن طبيعة الابداع الانسانى - على مر التاريخ - أن ينحاز الى أكثر الأشكال التزاما بالقانون والنظام، لكنه يحاول الإفلات من هذا وذاك ليقدم أكثر الأشكال إغراقا فى الفوضوية والعشوائية، لكن محاولة الإفلات - غالبا - ما تكون نوعا من مغامرة الخلاص من قيود النظام وصرامته، استعداد للدخول فى نظام جديد لاينفصل عن القديم انفصالا كاملا ، ولا ينتمى إليه - أيضا- انتماء كاملا ، بل هى مرحلة قلق وتوتر تحتاج الى عملية تطبيع تجاوز مبررات القلق والتوتر التى تصاحب فترات التحول والتغيير ، ولاشك أن بعض أشكال الإبداع مضطرة للتواطؤ مع النسق العام للواقع، والنسق الخاص للإبداع، وهذا التواطؤ يقودها الى التحفظ إزاء أنماط سائدة، كما يقودها الى الدخول فى مغامرات تجريبية منفلته ، لكنها شرعية ، لأنها تعبر عن الواقع العام للعالم ، والواقع الخاص للمبدع ، ولاشك أن (التحفظ) يتحول تدريجيا

---

(٢٢) انظر : أساس البلاغة - الزمخشرى - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ : مادة نثر

(٢٣) المقابسات : ٢٤٥

الى (رفض) ، رفض للقوالب الجاهزة التى استهلكها الإبداع ، ووصل فيها الى طريق مسدود ، أو على الأقل الى طريق ضيق لايعطى مساحة كافية للفردية أن تمارس مغامراتها المشروعة لإنتاج ما يعبر عنها ، وهنا يعمل التجريب على تفتيت الواقع ليعيد تركيبه - إبداعيا - على نحو مغاير ، وقد يفقد التجريب سيطرته على أدواته الإنتاجية أحيانا، لكنه فقد مؤقت، لابد أن يعود بعده الى شيء من النظام الحر، لا النظام المقيد .

فى هذه الحدود القلقه قدم كثير من المبدعين إنتاجهم فى إطار مصطلح (قصيدة النثر) أمثال الماغوط وأنسي الحاج وأدونيس وسركون بولص ووديع سعادة ، لكن لا يمكن أن نعفى مجموعة المبدعين من الوقوع فى عملية تناسخ من النموذج الغربى الوافد، وهذا الوافد قد واجه ظروفا - لاشك - مغايرة للظروف المصاحبة فى الواقع العربى، وإذا ادعى هذا الجيل، أو هذا الحلف الإبداعى، أنه حلف (المستقبلية) فإن مستقبلية *الواقع* الغربى مغايرة - بالضرورة - لمستقبلية *الواقع* العربى، فالأولى مستقبلية التقدم المنفلت ، والثانية : مستقبلية الخروج من التخلف والانغلاق.

وأعتقد أن شيئاً من فوضوية (قصيدة النثر) قد أخذ فى الاستقرار - (الاستقرار المتحرك) عندما تنبه الى حضور نماذج إبداعية عربية يمكن أن تكون بديلا موازيا للنموذج الغربى وأهمية هذا البديل أنه يجمع بين (التراثية والمعاصرة) ولا أشك لحظة فى أن أصحاب قصيدة النثر قد بهرهم (الخطاب الصوفى) من التراث، كما بهرهم (الرافعى) من الحديث ، واستوعبوا أبنيتهم اللغوية وطريقهم فى إنتاج الدلالة ، لكنهم قدموا إبداعا ينتمى إليهم وحدهم برغم بنوتهم للريحانى وجبران والرافعى وسواهم من أعلام النهضة .

(٦)

لقد نظر الحداثيون الى الإيقاع المحفوظ على أنه بناء استهلك نفسه فى تكرارية زمنية ومكانية لم تعد تشغل همهم الإبداعى ، لأن هذا الهم قد توجه الى الحركة الفكرية وتسلطها للعالم، والنسق الصياغى وكيفية إنتاجه للمعنى، وفى هذا وذاك فإن الابداع يؤسس إيقاعاً مغايراً لذلك الإيقاع الموروث الذى يعتمد على عنصرى البدء والختام ، أما الإيقاع الحداثى ، فإنه لايعرف إلا البدايات التى تسلم الى غيرها من بدايات، وليس معنى هذا أن (*قصيدة النثر*) تلغى الإيقاع نهائيا ، لكن معناه أن كل إبداع يختار إيقاعه الذى يناسبه ، والذى يرتضيه، بحيث يكون هذا الإيقاع شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية ، لأن الفصل بينهما يؤدى - بالضرورة - إلا خلل فى إنتاج الشعرية ، وهو ما يعنى أن الايقاع لا يمكن حصره فى النظم التفعيلى، لأنه قد يتنافر أحيانا- مع البنية التركيبية، مما يدفع النص الى الترهل الشديد ، أو الانكماش الشديد، وكل ذلك يزحمه بنتوءات (صوت دلالية) تهدر جانبا من شعريته، بل إنها قد تهدر لغويته ، وليست الرخص العروضية والضرورات إلا صورة من

هذه النتوءات.

إن مساحة القول الشعرى تسمح لنا بتجميع كم وافر من الظواهر الأفقية والرأسية ذات طبيعة تراكمية، تولد نوعا من الإيقاع الداخلى والخارجى الذى لا يقل عن إيقاع التفاعل العروضية إن لم نقل إنها تجاوزها أحيانا ، بل إن هذه الظواهر لها حضورها الدائم الذى لايغيب وكل ماتحتاجه هو مجرد الإنصات إليها والتنبه لصوتيتها ، بينما الإيقاع التفعيلى يتلاشى تماما داخل البيت الشعرى ، ولايكاد يتنبه له إلا من تخصص فى دراسة العروض ، وحتى هذا المتخصص لايكاد يستجمع عناصر الإيقاع التفعيلى إلا عندما يعمد الى ذلك عمدا .

ليس معنى هذا أننا نريد الدخول فى المفاضلة بين نظامين من الإيقاع، لأن المفاضلة مرفوضة - من وجهة نظرنا- كأداة نقدية أو تحليلية ، لأننا نتحرك وراء (الأنسب) ، والأنسب هنا يرتبط بالظواهر الحاضرة بالفعل فى القول الشعرى عموما ، ذلك أن الشعرية قد بلغت رشدها، وامتلكت أمر نفسها ، فلم تعد تقيد نفسها بقوانين سابقة التجهيز تعمل على محاصرتها وفق إبداع كانت له شروط إنتاجية مغايرة لشروط إنتاجنا الحاضر .

إن شعرية الحداثة لاتنظر الى الوزن كهدف فى ذاته ، وإنما تنظر إليه كأداة لإنتاج الإيقاع، أى أن الإيقاع هو الخصيصة المستهدفة ، والشعرية لها الحق المشروع فى أن تختار من الأدوات ما يحقق لها ذلك ، سواء أكان ذلك من التفاعيل العروضية أو سواها من الأدوات المولدة للإيقاع ، وهذه الأخيرة تتنوع بين أدوات إفرادية وأخرى تركيبية ، وبين أدوات حرفية وأخرى صرفية ، وبين أدوات بديعية، اخرى نحوية، وكلها يحتاج الى صبر فى المتابعة الكمية والكيفية لتحديد وظائفها الإيقاعية ، وتدخلها لإنتاج الشعرية ، وصعوبة هذه المتابعة أنها تتعامل مع المستوى الكتابى، وهو مستوى صامت يكاد يُغيِّب الحس الصوتى، ومن ثم فإن المتابع يحتاج الى نقل الكتابية الى الشفاهية لتحديد ركائز الإيقاع ومدى انتظامها وتواترها، ومدى انتشارها أفقيا ورأسيا، وأعتقد أن كل ذلك يمثل المبدأ البنيوى لإيقاع الشعرية، هذا المبدأ يصطدم ببعض ألاراء الرافضة لقصيدة النثر ، تأسيسا على خلوها من الإيقاع الشعرى.

إن مجموع هذه الظواهر الصوتية تعنى أن الشعرية يجب ألاتحصر نفسها فى قالب بعينه ، بل لها الحق الشرعى فى التعامل مع الانظمة الإيقاعية التى تتناسبها وهى أنظمة تعتمد الصوتية اعتمادا مطلقا ، وإذا كانت الصوتية التراثية قد انحازت الى التفعلية العروضية ، فإن صوتية الحداثة قد وسعت نفوذها لتستوعب مجموعة الأبنية التعبيرية فى النص الشعرى عند انفراده بخواصه، أو عند امتزاجه بالنثرية ، فالتكافؤ الصوتى أصبح البديل المشروع للتكافؤ العروضى. ولا شك أن القصور فى الإيقاع سوف يدفع (قصيدة النثر) تلقائيا إلى منطقة النثر الخالص، كما أن الإيغال فى الإيقاع سوف

يدفع بها الى منطقة (القصيدة) ، ومن ثم فإن التوازن بين الإيقاع رعدم للإيقاع هو الخصيصة الأساسية فى (قصيدة النثر) ، ولا نعنى بالعدمية هنا الغياب التام للإيقاع، وإنما نعنى به عدم الانتظام وضياع الترجيع الصوتى التكرارى، أى أن قصيدة النثر فى حاجة إلى نوع من الفوضى الإيقاعية، لكنها فوضى جمالية – إن صح التعبير .

ويمكن أن نقدم هنا ما نقصده بالانتظام وعدم الانتظام فى خاصية واحدة يمكن أن تنسحب على غيرها من الظواهر ، وهذه الخاصية تكاد تهيمن على معظم إبداعات الحداثة .وهى تتمثل فى التعامل مع (الحرف) المعزول عن الدلالة، بوصف هذا الحرف بنية صوتية مستقلة، وبهذه الصفة يكون خالصا للإيقاع إذا دخل منطقة الترجيع المتكرر ، ويخرج منها إذا غاب هذا الترجيع، أو كان غير منتظم ، ولا شك أن توظيف (الحرف) كبنية صوتية مغرق فى التراثية، من حيث استعان به اصحاب المقامات فى تشكيلاتهم الصياغية، مثل تردد حرف بعينة فى كل دال من دوال المقامة ، أو تردد حروف لها خواص كتابية معينة، مثل الحروف المعجمة والحروف المهملة .

وقد انتقلت الظاهرة الى بعض شعراء الأندلس التى كانت بالنسبة لهم نوعا من المغامرة الصوتية الإضافية ذات الركائز اللغوية .

ولا نحب أن ننساق وراء بعض المقولات التى ربطت الظاهرة بمراحل الضعف فى أدبنا العربى ، إذ إنها تكاد تكون حاضرة فى تاريخ الأدبية الشعرية وغير الشعرية حتى فى أكثر مراحلها ازدهارا ، وليس معنى ذلك أننا ننحاز إليها انحيازا مطلقا ، وإنما معناه أننا ننظر فى البناء الشكلى وهل إفساد من الظاهرة ، والناتج الدلالى ، وهل انضاف إليه ما يؤكد شعريته .

ويبدو أن غواية الحداثيين مع الحروف تتوافق الى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية ، إذ إن كثيرا من هذه الحروف كانت محملة بكم وافر من الإشارات والرموز ، بل إنها مقام من مقامات التصوف. (٢٤)

لقد أوغل بعض شعراء الحداثة التفعيليين فى هذه (الحرفية) من هذا المنطلق، بل إن بعضهم بنى على (الحرف) المفرد ديوانا بأكمله ، كما فعل حسب طلب فى (آية جيم)، وبعضهم أوغل فى الحرفية لكن بقدر كمحمد أبو دومة فى (تباريح أوراد الجوى).

وقد اتجهت الصوتية الحرفية – فى بعض منجزاتها الى ما يسمى (حرف المد)، وما يسميه علماء الصوتيات (الحركة الطويلة) التى تحتاج فى المنطق بها الى فتح مجرى الهواء، وتخليته من أى عائق ، حتى يخرج الصوت حرا طليقا محدثا أكبر مساحة صوتية، وغواية الشعرية مع هذه الوظيفة الصوتية موغلة فى التراثية، لكن زادت هذه

(٢٤) انظر :تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات – د محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥ :٧٥، ٧٦

الغـواية مع شـعـراء الحـداثة ، ثم وصلت الغواية ذروتها مع أصحاب (قصيدة النثر) ، والنظر في ديوان شاعر كرفعت سلام (وردة الفـوضى الجـميلة) يؤكـد هذه الحـقـيـقـة ، فمجموع دوال هذا الديوان الفان وتسعمائة وسته دوال ، تتدخل الحركة الطويلة في ألف وتسعمائة وواحد وثلاثين دالا ، بنسبة تردد تبلغ ٦٦.٥٪ من جملة الدوال وهي نسبـة مـرتفـعـة تجـاوز نسب التـردد في الخطاب المألوف ، إذ إن نسبة الحروف الصامتة تبلغ ٥٢ ٪ والصـــائتــة تبلغ ٤٨٪ في هذا الخطاب.(٢٥)

لكن الظاهرة الحرفية التي نريد متابعتها بين الانتظام وعـــدم الانتـظام، هي تدخل الحرف المفرد في عقد العلاقة التجاورية بين المفردات، حيث يعتمد هذا التجاور على وجود حرف أو أكثر يتردد في الدالين المتجاورين ، أو في مجموعة الدوال المتجاورة، وهذا التردد يحدث إيقاعا صوتيا يحتاج الى إنصات كـامل للإحـسـاس به، وسـوف نعـرض هنا لمجـمـوعـة من النصـوص المخـتلفـة لنلاحظ وظيفـة (الحرف) في إنتـاج الصـوتيـة، ثم فاعليته في تقريب النص من منطقة الشعرية أو إبعاده عنها .

النص الأول: صفحة من (أوراق شـاب عاش منذ ألف عام) لجمال الغيطاني تتضمن صفحة مذكرات هذا الشاب ٤٢٩ دالا الدوال التي ترتبط تجاوريا بأحد الحروف ١٨٥ دالا

النسبة ٤٣٪ تقريبا

النص الثـاني: قـصـيـدة (حـوار مع الصمت) للشاعر محمد إبراهيم أبو سنه ، من ديوانه : ورد الفصول الأخيرة ، والقصيدة من شعر التفعلية .

تضم القصيدة ٢٣١ دالا

تتدخل العلاقة الحرفية في ١٠١ دالا

النسبة ٤٤٪ تقريبا

النص الثالث: مقدمة الدكتور بطرس غالي لكتابة (طريق مصر الى القدس)

دوال هذه المقدمة ٤٦٩ دالا

تتدخل العلاقة الحرفية في ٢١٠ دالا

النسبة ٤٥٪ تقريبا

النص الرابع : الرســالة الأولى من رسائل الأحزان لمصطفى صادق الرافعي

عدد الدوال ١٧٦٠ دالا

عدد الدوال المتجاورة حرفيا ٩٠٤ دالا

النسبة ٥١٪

النص الخامس: مقدمة الدكتور عبد القـادر القط لكتـاب (مـصطفى صـادق الرافعي)

مجموع الدوال ٩٦٦ دالا

الدوال المتجاورة بالحرف ٤٩٠ دالا

النسبة ٥١٪ تقريبا

(٢٥) انظر هكذا تكلم النص -د محمد عبد المطلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧ :٢٤٣، ٢٤٤

النص السادس: ديوان أحمد الشهاوى (كتاب الموت) وهو من قصيدة النثر

عدد الدوال ٣٠٩١ دالا

الدوال المتجاورة بالحرف ١٨٦٨ دالا

النسبة ٦٠٪ تقريبا

يلاحظ أن النص الأول من الاعمال القصصية التى تعتمد التوصيل بالدرجة الأولى، كما أنه يحكى ذكريات بعينها حسب وقوعها ، أى أن التأنق الصياغى غير مطلوب فى مثل هذا النص ، ولذلك هبطت نسبة الدوال المتجاورة عن طريق الحرف الى أقل من المتوسط .

أما النص الثانى فهو من قصيدة التفعلية، أى أن إيقاعيته حاضرة فيه، ولذا لم يكن فى حاجة كبيرة الى زيادة حدة الإيقاع عن طريق الظواهر الصوتية .

ويكاد يكون النص الثالث للدكتور بطرس غالى خارج منطقة الأدبية، لكن المؤلف قاد مقدمته الى هذه المنطقة بوصفها مدخلا لكتابه التسجيلى ، وبوصفها المؤشر الأول على صياغة لغته صياغة فنية، ومن ثم ارتفعت النسبة ، لكنها لم تصل الى المتوسط.

أما نص الرافعى ، فهو من النصوص التى تنتمى إلى (الشعر المنثور)، لكن أصحاب هذا البناء الصياغى كانوا يؤمنون بأن ما يكتبونه نثر أولا وآخرا ، ولذا ظل النص فى منطقة محايدة بين الشعر والنثر، فلم يجاوز المتوسط إلا بنسبة ١٪ فقط .

ومـا لاحظناه على الرافعى يمكن أن نلاحظه على مقدمة الدكتور عبد القادر القط، فلاشك أن تماسا صياغيا قد حدث بينهما ، فتقاربت النسبة عندهما بل تكاد تكون واحدة.

ثم يأتى النص الأخير لأحمد الشهاوى ، وهو من قصيدة النثر ، وبحكم الانتماء ، ارتفعت النسبة الى أقصى معدلاتها، مما يعني أن هذا الجنس الأدبى دائم البحث عن الظواهر الصوتية إلتى تحقق له ما فقده بغياب التفعيلة.

وليس معنى تردد النسب بين الانخفاض والارتفاع ، أن مانقدمه قانون لزومى ، بل هو مازال فرضا يحتاج الى متابعة ، ثم متابعة سواه من الظواهر الصوتية التى تعمل على نقل النص من النثرية الخالصة إلى منطقة متوازنة بين النثرية والشعرية .

ومن الواضح أن الظاهرة التى تابعناها فى بعض النصوص تجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، كما سبق أن أشرنا ، فالانتظام يتمثل فى تجاور مجموعة من الدوال بحرف أو أكثر ، وعدم الانتظام يتمثل فى حضور دوال أخرى تتجاور تلقائيا دون اتكاء على هذا الرابط الحرفى ، كما أن الانتظام وعدمه يتمثل - أيضا - فى امتداد العلاقة التجاورية بالحروف فى أوسع مساحة صياغية ممكنة ، قد تصل الى ثمانية دوال، وقد تنكمش

المسـاحـة لتسـتـوعب دالين فـقط ، وهذا الانكماش هو السائد فى قصيدة النثر.

ويمكن متابعة هذا الامتداد فى مثل قول إدوار الخرط :

بيداء معشو شبه ، يبابها باهر أبيض أصهب

إطباق متراكب

ابتسام مبتئس

بهرج شاحب

بركان بارد

التباس القلب بغياهب بدرية

أيبدأ الخصب فى أعقاب البوار؟ (٢٦)

ثم نتابع الانكماش فى مثل قول محمد آدم :

غواياتك **ثقيلةعلى**أما عزلتك **فشمسها قاسيةوهاهوالزمن**ينام هادئا فى حديقتك(٢٧)

إن معنى الانتظام وعدم الانتظام ، أن كل نص يختار لنفسه الإيقاع الذى يناسبه ، والذى يحقق له قدرا من شعريته أو نثريته، فينجزه على مستوياته المتعددة داخليا وخارجيا .

(٧)

إن (قصيدة النثر) بوصفها نصا، قد تخلت عن كثير من أناقة الشعرية الكلاسيكية والتفعيلية واختارت لها أناقة خاصة بها، تعمل خلالها على تأكيد خصوصيتها من ناحية ، وشر عيتها من ناحية أخرى ، ومن ثم لم يكن (الصفاء اللغوى) من بين همومها وشواغلها ، وأصبحت (التداولية) بديلا لهذا الصفاء ، فعن طريقها تقترب من الواقع حتى تلتحم به، سواء فى ذلك الواقع الخاص أو الواقع العام، وهى فى هذا الاقتراب تسعى لرفع الحياتى الى أفق المتعالى جماليا، وقد تستبقيه فى منطقة الحياتية مع إدخاله السياق الذى يحفظ له بعده الجمالى ، وفى هذا وذاك لايكاد المتلقى يدرك هذه التداولية الحياتية ، وإنما يدرك أنه فى مواجهة إبداع من طراز خاص يجمع بين (التداولى والصافى) على صعيد واحد .

وخلال هذه التداولية تقترب قصيدة النثر من (القبيح) لتؤسس به جمالية إضافية، فيها الحيادية التى لاحظناها مرارا بين (الشعر والنثر) وبين (النظام وعدم النظام) وبين (التداولى والصافى) ولا شك أن اقترابها من هذا القبيح غير منقطع عن التراث، لكن الحداثيين لم يعودوا يقرأون التراث، وانما هم يحاورونه فى ندية تبلغ مرحلة التحدى أحيانا، فمنذ أن قدم امرئ القيس (بعر الآرام) كلوحة طللية فى قوله :

ترى بعر الآرام فى عرصاتها

(٢٦) طغيان سطوة الطوايا ــ إدوار الخراط ــ الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٩٦ : ٩

(٢٧) هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضاً ــ محمد آدم . ١٧٠ .

وقيعانها كأنه حب فلفل

ومنذ أن قدم (ذيل فرسه الذى يغطى فرجها) كجانب من لوحة الفرس فى قوله :

لها ذنب مثل ذيل العروس

تسد به فرجها من دبر

منذ قدم امرؤ القيس هذه المناطق (القبيحة) التى ارتفع بها الى مستوى الشعرية الجمالية، والشعراء يقتربون من هذا القبيح ليوظفوه فى إنتاج شعريتهم، الى أن كانت مرحلة الحداثة فاستفاض هذا الاقتراب، وتحول الى مقاربة تتسم بالمباشرة حينا، وبالتلويح أحيانا ، فلم يكن شعراء قصيدة النثر إلا أبناء أوفياء لمورثهم الذى حاوروه بوعى وفهم .

يقول حلمى سالم :

حينما تفزع المرأة الوحيدة من نومها

فى السادسة صباحا

لن أكون أنا الطارق

سيكون الزبال (٢٨)

فى هذه الفقرة الموجزة ينزل النص الى الحياتى ليستدعية الى منطقة الشعرية ، ثم يواصل نزوله الى منطقة التداولى (القبيح) فى السطر الأخير، مع إحداث عملية تبادل فى المستوى العميق، حيث يحتل (الزبال) منطقة (الذات)، ليصعد الى رتبة (العشق) بفاعلية (الجمع)، فكلا الطرفين جامع بقايا، أما الطرف الأول فهو جامع لبقايا إمراة مفزعة من نومها، وأما الآخر فهو جامع لبقايا الممارسات الحياتية .

إن (الزبال) لم يحضر فى سياق جمع القمامة ، وهو السياق اللازم له ، وإنما حضر فى سياق شعرى، سياق العلاقة بين رجل وإمرأة، إمرأة تتوهم عاشقها يذوب فى الليل تحت شرفتها،بينما يفاجئها فى صورة (زبال) يلم مخلفات ليلها العابث ، وهكذا تمكن الإبداع من السمو بالتداولى القبيح أو المبتذل الى أفق الشعرية دون أن يجرح اللغة.

إن التخلى عن صفاء اللغة ونموذجيتها- عند أصحاب قصيدة النثر - قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية هنا مقصود بها وضع العوائق امام المتلقى حتى يصبح وصوله الى المعنى نوعا من المجاهدة الذهنية والنفسية ، لأن مثل هذه الصياغة تعتمد المراوغة ولاتفصح عن نواتجها إلابقدر، ومن ثم يتدخل التأويل لمساعدة الصياغة على الافصاح، يقول أمجد ناصر :

البرد يطوينا من الاعماق

نرتجف لأن النمش الذى ترميننا به

يهطل على الجراح (٢٩)

نلاحظ هنا أن الدال المركزى (البرد) يفقد

(٢٨) سراب التريكو - حلمى سالم - شرقيات سنة ١٩٩٥ : ١٦٧

(٢٩) أثر العابر - أمجد ناصر - شرقيات سنة ١٩٩٥

فاعليته الوضعية التى لا تتسلط إلا على الظواهر، ثم يمتلئ بدلالة طارئة تسمح له بتجاوز الظاهر الى العمق النفسى، ومع بداية السطر الثانى يعود الدال الى الامتلاء بدلالته الأولى بتأثير الفعل (نرتجف) ومع هذه العودة ينكسر النسق انكسارا حادا لانقطاع العلاقة تماما بين (البرد) و(النمش)، فالعلة لا تتوافق مع المعلول على أى نحو من الأنحاء وهنا يتدخل المستوى العميق ليفرغ دال (النمش) من معناه ليشغله بدلالة (المطر) بتأثير فعل (الهطول) لكن النسق يعود للانكسار عندما يتسلط (الهطول) على (الجراح) فالدفقة تعتمد فى إنتاج المعنى على الكسر النسقى الذى يحيل الصياغة الى مجموعة من العلاقات الممزقة، ويدفع المعنى الى دائرة المراوغة الاحتمالية .

إن هدم التراكيب صاحبة العناية بالدال المفرد بوصفه عالما قائمه بذاته، وفى قدرته أن يقوم بالمهام التى تؤديها التراكيب نتيجة لشحنة بكثير من الإسقاطات والرموز، وهو ما يتوافق الى حد كبير مع طبيعة قصيدة النثر التى تدخل منطقة الانكماش الشديدة، كما يمكن أن تدخل منطقة التمدد الواسع، وهى فى المنطقة الأولى تكتفى بالركائز الرئيسية بعيدا عن الترهل والزوائد، وفى المنطقة الثانية تسعين بأدوات إضافية من فن الرواية والمسرحية، نعنى بذلك السرد والحوار

- بعيدا عن الغنائية الذاتية التى تدفع النص الى التهويم فى اطار من العاطفة المناسبة.

ويمكن ملاحظة هذا الانكماش الشديد والتركيز البالغ فى مثل قول سيف الرحبى فى نص بعنوان (لعب) :

لم نكن جنباء ولا أبطالا
كنا أنفسنا
نلعب النرد مع النيازك
وأحيانا نصغى لنقيق الضفدع
فى ليل تحتضر بقاياه (٣٠)

فالشعرية هنا تمتص النثرية بعيدا عن الغنائية، ومن ثم اكتفت بهذه المساحة الصياغية المحدودة التى تعتمد المفارقة أداة إنتاج وجود خاص قائم على الحياد التعبيرى والعاطفى .

إن نفور قصيدة النثر من الغنائية قد خلصها نهائيا من مفهوم التجربة ببعدها الرومانسى، وانحاز بها الى منطقة (المواقف والأحوال والمقامات) خلال لغة (مصنعة) تنتمى الى اللغة ولا تنتمى إليها، تنتمى الى الموروث ولا تنتمى إليه، ومن هنا كانت الغرابة وكان الرفض الذى أخذ فى الانحسار، وحتما ستكون هناك مرحلة للتقبل، ثم القبول بعد أن يعتاد العقل والأذن على هذا الإبداع الطارئ.

(٣٠) رجل من الربع الخالى - سيف الرحبى - دار الجديد - بيروت ١٩٩٣ ص ٢٥

تنازع الفن والفكر في الشعر العربي الحديث

د. عزة الغنام *

هذا البحث يرد على من يزعمون أن العمل الفنى شكل فقط. ولا شيء غيره، واعتبار أى نشاط مبدع ضربا من اللعب، وإن يكن فيه جد كلعبة الشطرنج - فابتعدوا جراء هذا الزعم عن جوهر العمل الفنى وعلاقته بالواقع، وتحول الفن عندهم إلى مجرد وعاء أو زخارف لا تشى بمضمون فكرى، وقضى بذلك على دور الفن الفاعل فى مقاربة قضايا الحياة وتنمية الوعى الاجتماعى بالفن.

ولعل هذا ما عناه ويليك ووارين فى «نظرية الأدب» عندما جعلا النشاط الفنى بعامة أسمى شأنًا، وأخطر أثرًا من الاقتصار فى النظر إليه على جانب الصياغة فقط، أو أن يؤخذ على قاعدة «الفن للفن» ذلك لأن ضروب الفن فى الواقع إنما تعيد صياغة الحياة أو تشكيل الرؤية العميقة للحظة الحضارية التى نعيشها.

ونحن إذا أغفلنا فى النص هذا الأساس لصالح الدلالات التى تشكلها اللغة أفقيًا، انتفت رسالة الفنان بعامة، والأديب بخاصة، وإذن لابد من اقتحام أسوار الشكلية المطلقة، مثلما اقتحمت المضمونية، ليعاد النظر على أساس التوافق بين قيم الشكل وقيم المضمون فى أى نص أدبى.

وعلى هذا النحو يوضع النص - من حيث هو تشكيل جمالى - فى بؤرة الاهتمام النقدى الباحث فى ذلك التشكيل الجمالى عن هموم الإنسان لا على صعيد اللغة فحسب، وإنما على صعيد الوجدان أيضًا .

(*) مدرس الأدب العربى بقسم اللغة العربية - كلية البنات - جامعة عين شمس .

وقد حقق كثير من الأدباء، سواء في مجال الشعر والقصة والمسرح تلك المعادلة الصعبة، فأثبتوا إمكان تحقيق مبدأ الالتزام بجانب عنايتهم بصياغة الأطر الجمالية، وكان هذا دافعًا لإغناء تجاربهم واحتفائها بنبض الحياة في سياقاتها الثقافية والتاريخية المختلفة، أو حتى في مناقشة الأفكار التي تفتح أكثر من مجال للتقنيات النقدية على أساس أن الأدب أحد وجوه المعرفة.

وهذا البحث يتكون من ثلاثة مباحث هي: تاريخيات، ومظاهر التنازع، وقضايا التنازع. حاولت من خلالها أن أوضح المعالم الفكرية الواردة في عدد من قصائد الشعر الحديث، بجانب العناصر الفنية التي تحتوي عليها تلك القصائد.

المبحث الأول

(١) تاريخيات

تعددت النظريات التي تؤثر في الفكر والفن وتفسح بين حين وآخر بعض أعرافهما في نظراتهما الثابتة إلى الكون والوجود الإنساني وإلى الطبيعة. ويعني ذلك ضرورة أن يعاد النظر فيما ينسخ مما اتفق عليه أو على معظمه من أسباب الحياة. ويمتد ذلك إلى لغة الإبداع الأدبي من حيث هو - كما قلت في المقدمة - أحد ضروب المعرفة.

وفي هذا يقول «توماس مان» في رواية «فيلكس كرل»: إننا «سنحصل على الأساطير والمصطلحات المجازية في مستقبلنا من علم الفلك الطبيعي وعلم الجراثيم، وإن العلوم ستغير ما يحيط بنا، ومن إطار المتعة، أو الزاد الذي تعيش عليه الثقافة. وإن العلوم أضافت قليلاً إلى معرفتنا بالطاقة الإنسانية أو سيطرتنا عليها، وقديمًا كانت هناك من الناحية العلمية نظرة إلى قضية الإنسان عند هوميروس، وشكسبير، ودستيوفسكي أبعد بكثير من كل ما في علم الأعصاب، أو الإحصاء. وليس هناك في علم الوراثة ما يقلل مما عرفه بروست عن النسب أو يفوقه»[(١)].

ونقول نحن من جانبنا: إن نقطة الالتقاء بين الأدب والعلم تحدد لحظة الإبداع التي تعد نتيجة عمل البصيرة الإنسانية، ممثلة في الطاقة الإنسانية المتخيلة. فالعلم يعرفنا بالعالم المادي، والأدب - كسائر الفنون - يعرفنا بإنجازات البشرية في حياتها فنيًا بهذا العالم.

والواقع أن التفكير في الأدب صار يعني التفكير في علاقات الأدب بغيره من الدراسات الإنسانية. ويندر أن يقتصر التفكير في الأدب على الأدب ذاته. ومن المؤكد أن النص الأدبي يتحول إلى أفكار تتعلق بما يتفاعل به صاحبه من مفردات المعيش. ومع ذلك فإن الفكر الأدبي المعاصر غالبًا ما يعيش عالة على غيره من فروع المعرفة، فهو إما يربط نفسه بعلم الاجتماع، وإما يستمد موضوعه من نتائج علم النفس أو مما قال به يونج في نموذجه الأعلى المنشىء Archetype. أي أن الأدب بإيجاز يجمع بين شتى المعارف، أو هو ليس سوى مسرب من المسارب الكثيرة التي يصب فيها كل عصر نشاطه من حركاته السياسية، ومن فكره الديني، ومن نظره الفلسفي، ثم من

(١) مقال چورج ستينر في حاضر النقد الأدبي، ترجمة د. محمود الربيعي، ط دار المعارف سنة ١٩٧٧، ص ٣٥

رصيده الفني، من حيث كونه إفرازًا لنشاط الإنسان الجمالي بوجه عام. وفي هذا المجال جاء كتاب «نظرية الأدب»: إنه يمكن التعامل مع النص الأدبي «كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار؛ لأن تاريخ الأدب يوازي تاريخ الفكر ويعكسه، وفي الغالب تظهر التصريحات الواضحة أو التلميحات تظهر انتماء الشاعر إلى فلسفة بذاتها أو تبرهن على أن له صلة مباشرة بالفلسفات المعروفة جيدًا»[(١)].

ومن أبرز ما سجله الأدباء إشاراتهم إلى وضع الإنسان الجديد أو مساحة لإنسانيته في الحروب وداخل معسكرات الاعتقال. وبدا عند كثيرين منهم أن الإنسان محكوم عليه باقتراف الشر، وكان على سارتر كفيلسوف أن يندد بذلك وينقد الروح الإجرامية التي هيمنت على القرن العشرين، وعمد تلامذته من الوجوديين في أثناء بحثهم في الشخصية إلى شد أزر الذات وعلوا بها في حركة مضادة للجبرية، وعملو على تحريرها من قيود الهيمنة على الفرد خلال الثلاثينيات وطوال سنوات الحرب العالمية الثانية في أثناء مقاومة الأحرار لجيوش ألمانيا النازية، وأسفر ذلك عن وضع مبدأ الالتزام في الأدب كما لو كان رد فعل لمبدأ الإلزام الماركسي الذي تطحن بمقتضاه الذات الفردية التي تجعل الإنسان صانعًا للوجود والقيم، وهذا عكس ما أعلنه ماركس، وهو: إن الجماعة تصنع التاريخ وتصوغ الفكر الحقيقي[(٢)].

وهناك تيار الوضعية المنطقية الذي حدده أوجست كومت في الفكر الإنساني لتحديد المفاهيم المعرفية التي ترفض تفسير مفردات الظواهر بالقوى الغيبية أو بالمثاليات التي لا تتحقق، ليصل إلى الاهتمام بالعلاقات الثابتة التي تربط تلك المفردات بعلاقات وضعيتها. ويقتضي ذلك تقدير الخبرة العلمية لها ووضعها في نسق المعارف السائدة بصفة عامة.

والملاحظ أن ذلك أو أكثره استقطبته الواقعية التي وجدت بذورها في بعض آراء هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) صاحب المنطق الجدلي، ثم في المناداة بالحرية الفردية ـ حتى في الاقتصاد ـ والأخذ بمبدأ المنفعة عند چون ستيوارت ميل (١٨٠٦ ـ ١٨٧٣). وهنا نرى كيف صارت المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها، وصارت العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية. ومن هنا بدا الفكر المثالي محتاجًا إلى الأخذ بالتجربة، فضلاً عن ضرورة تخليه عن كل أفكاره الميتافيزيقية، كما يرى الوضعيون الذين شجبوا واقعية الماركسيين؛ لأنها قائمة على مثاليات لا تتحقق، وثبت هذا مؤخرًا باندحار الماركسية.

وفي الوقت نفسه ـ وربما قبل وجود الواقعية المادية ـ انبثقت الطبيعية Naturalism العلمية من قلب الرومانسية التي عمد فيها أمثال چون ستيوارت إلى مراعاة دور الفكر لدى كل شاعر لتصوير الروح الإنسانية بصدق، وليصبح المثقف منهم ذلك الذي تم بناؤه، بحيث تكون عاطفته حلقات تداع تربط بينها أفكاره الروحية والمادية[(٣)].

(١) أوستن وارين، ورينيه ويلك، في نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب، ص ١٤٢.

(٢) انظر : د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط دار العودة ١٩٧٣، ص ٣٢٩.

(٣) د. أحمد كمال زكي، من محاضرات محيلاً إلى بعض أفكار هذا الفيلسوف التي أوردها Foakes في كتابه بالإنجليزية. Romantic Criticism, 1800 - 1850 pp. 163, 165.

على أن آثار الطبيعية كانت أكثر جدوى من ذلك فى الأدب، ولاسيما فى الرواية عند أمثال إميل زولا، وقد صار على أى روائى أن يسلك فى أعماله مسلك الكيميائى فى معمله والطبيب فى مستشفاه، أى يهدف إلى أن يكون لفنه رسالة هى قيادة الإنسانية. وعدلت المادية الجدلية ذلك التوجه باتجاهها نحو اقتصاديات تخدم طبقة البروليتاريا ـ من عمال فى المصنع وزراع فى الحقل ـ من حيث إنها تتصارع مع البورجوازية اجتماعياً ويعكس الأدب ذلك.

وهذا هو المنطق الجدلى كما تحدث عنه هيجل وطبقه ماركس، غير أن الجدل تاريخياً صرح به أفلاطون فى جمهوريته ليدل على نوع من التفكير يستطيع الفلاسفة وحدهم أن يمارسوه لمعرفة الواقع أو الفهم الشامل لكل شىء[1].

أما هيجل فقد ناقش ما هو موجود ونقيضه فى الواقع، على أساس أن الشىء لا يكون واقعياً Real مالم يستطع حفظ وجوده فى صراع الحياة والموت، وليست الواقعية Reality إلا الحصيلة دائمة التجدد لعملية الوجود[2].

وأما ماركس فقد أقام جدله على التفرقة بين الفكر والأشياء، من منطلق أن السلب كامن فى الواقع كمبدأ خلاق محرك. فيكون الجدل «جدل السلبية» ويقتضى ذلك أن تصبح أية واقعة أكثر من مجرد واقعة، أى هى سلب وتقييد لإمكانات فعلية. ومن هنا نفهم لماذا تكون حركة الفكر نتيجة ضرورية للتغيرات التى تطرأ على المجتمع والكون كله، ذلك من منطلق حل كل المتناقضات، فى شكل صراع الإنسان مع الإنسان أو مع الطبيعة وفى النزاع بين الوجود والماهية، ثم فى التجاذب بين الفرد والنوع.

على أن حدود هذه القضية ـ بعد ذلك ـ لاتزال عرضة للمناقشة فى ضوء نظريات الفنون والآداب المتجددة. ومن ثم نقبل هنا فى تقويم الإبداع الأدبى، أن نقف وسطاً بين معطيات كل من الفكر والفن، حتى وإن سيس الأدب، ولعلنا من هنا نفهم كيف صيغت قضية العلاقة بين الفن والفكر، وإلى أى حد يمكن تحويل النص الأدبى بثقله الذاتى إلى ما يشغل الجماعة من هموم عامة ومصيرية. ويصبح النقاش على هذا الأساس حول الإجابة عن السؤال التالى وهو: إلى أى حد يشترك قطبا الصراع فى تحديد طبيعة النص الأدبى؟

على أنه يمكن التسليم بأن مظاهر الفكر وتجلياته ترتبط دائماً فى علاقة جدلية بالواقع المادى بما فيه من وسائل إنتاج وعلاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وغيرها، وسواء تتبعنا هذه المسألة فى الأدب أو فى النقد تجد تلك الجدلية التى تتم عن طريقها عملية التطور على نحو تستجيب لها المرحلة[3].

لقد أثير النزاع بين فاعلية كل من محتوى النص وكيفية تشكيله، ورصدت النتائج سلبية

(١) انظر: مارى ورنوك: التحول الجذرى من كتاب «نصوص مختارة من التراث الوجودى» ترجمة: فؤاد كامل، ط الهيئة المصرية العامة سنة ١٩٧٢، ص ٩٦

(٢) انظر كتاب هربرت ماركيوز «العقل والثورة» ترجمة: د. فؤاد زكريا، ط. الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٠ ص١٨ ـ ١٩.

(٣) انظر د. جابر عصفور ، آفاق العصر ط ، دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٧، ص ٢١٤ .

كانت أو إيجابية فى مجالات النقد الأدبى، وكشف تحليل النصوص عن أنه يمكن التخفيف فى درجة التعارض بمضمونها؛ لأنه ليس إلا صورة من صور الجدل حول طبيعة النص أو وظيفته. الأمر الذى يذكر دائمًا بما كان القدماء - فى التراث العالمى - يتحدثون عن كون الأدب مفيدًا معرفيًا طالما أحسن بناء أشكاله. فليس جديدًا إذن أن يقال اليوم: إنه لا بأس بإقامة المعرفية الأدبية على أيديولوجية ترتبط ماديًا بالواقع المعيش.

(٢) اتجاهات المعالجة

وفى شرح ذلك ينبغى التنبه - بوجه عام - إلى أن للنقد الحديث ثلاثة اتجاهات للمعالجة، أولها: يعنى بالشكل على أساس إلغاء نظرية المحاكاة من قبل أصحاب ما بعد الحداثة، وإهدار قيمة الأنواع الأدبية وإحلال النص متعدد الخصائص لتسهل العناية بصياغاته اللغوية فى عدولها إلى المجازية، وثانيها - وهو الأقدم - : يعنى بالمضمون على حساب الشكل وهم أصحاب النقد الأخلاقى والنقد الاجتماعى - وبخاصة ما يصدر عنه الأيديولوجيون - والنقد الأسطورى، ولاسيما النمطى منه، وأما الاتجاه الثالث فهو ما يسمى بالنقد الأكاديمى التكاملى الذى يقول بتلاحم الشكل ومحتواه. وقد يستعين ببعض أدوات الألسنيين فيما يدور حول المركب النحوى Syntactical، وكذلك المركب البلاغى Rhetorical بما يقوم منه على المحاكاة التشبيهية من المجاز اللغوى، وما يتخيل ويرمز إليه، ويكنى به فى المجاز المرسل. ومن المهتمين بهذا النقد - على سبيل المثال - محمود أمين العالم، وبخاصة فى نقده المتأخر، وكذلك حسين مروة على نحو ما، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، وأحمد كمال زكى، وعبد المنعم تليمة، وحسن البندارى "وكلهم يعمدون إلى التحليل الكاشف عن جماليات الصياغة فى اقتحامها ما تحت سطح النص من دلالات، وبعض هذه يكون كامنًا فيما يطلق عليه عادة فضاء النص، ويحتاج إلى ضرب من التأويل المناسب، مع العناية فى الوقت نفسه باعتماد التناص لملاحظة التغييرات التى يحدثها الإبداع الجديد الواصل دائمًا بين المؤلف واللغة - مفردات وأشكال - وموضوع المعرفة النسبية، من حيث كون المؤلف ذاتا عارفة.

ولقد اتسعت رقعة النقد الأول، وركز فيه على المتعة الجمالية الخالصة من أى سياق اجتماعى أو فلسفى، فهو على نحو ما امتداد للبرناسية واللغويات الحديثة، وإن تكن له جذور فى الشكلية الروسية، وفى اتجاهات «النقد الجديد» New criticism الذى ظهر فى الثلاثينيات - وكان من أقطابه ريتشاردز وإليوت المعروفين لدينا - ولوحظ أنه أوغل فى البنيوية أولاً، ثم فيما بعد البنيوية، حتى صار هذه الأيام حركة هائلة يحسب حسابها فى فرنسا وأمريكا والعالم العربى، وسادت فكرة نحو مصادرة السياق الفكرى، وما يتسلل إليه من قضايا التاريخ والسياسة وعلم النفس كمادة ترفضها التجربة الجمالية.

وتقلصت بذلك رقعة النوع الثانى من النقد - وبخاصة فيما يراه الناقد من إغراق فى السياقات غير اللغوية - حتى مع الاعتراف بأن الأدب فن معدول عن الحقيقة -

ومع ذلك لابد أن يتضمن هدفًا ورسالة اجتماعية تاريخية، ولا بأس إذن مع ذلك أن يكون ملتزمًا. وقد دار حول الالتزام نقاش لا يزال محتدمًا حتى مع غياب الاتحاد السوفيتي، وخفوت صوت الماركسيين من ناحية، والوجوديين من ناحية أخرى.

على أنهم يصرون غالبًا على رفض كل إلزام فكري أو مذهبي يتعرض له الأديب، وفي هذا يقول عبد القادر القط: «إن التجربة القومية في صورتها المباشرة لا يمكن أن تظل مصدر إلهام لموهبة أي شاعر أمدًا طويلاً دون أن تفقد الموهبة حيويتها وتقع في التكرار والرتابة، ولابد لمن يريد أن يمضي في حمل هذه الرسالة القومية في أعمال فنية ناجحة من البحث عن وسائل جديدة للتعبير، والالتفات إلى ما في الحياة الإنسانية جميعًا من مآس يرتبط بعضها ببعض، ويتشابه إحساس الناس بها في كل مكان. والموهبة الكبيرة تستطيع أن تصور المأساة القومية في أي شيء صغير تقع عليه عين الفنان، وإن بدا في الظاهر بعيدًا عن تلك المأساة - وليس المعول في خدمة القضية القومية من الناحية الفنية على مواكبتها الدائمة في كل مناسبة، بل على الآفاق التي يبلغها الشاعر في تعبيره الفني»[(١)].

ويستنتج من هنا أن غاية ما يطلب من الأديب أن يتبنى القضايا والهموم الجماعية تلقائيًا وتصير أعماله في محاكاته وتخيلاته «عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات إلى مناخ الموقف الإنساني داخل الذات، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية التي يبدو بها كائنًا جديدًا يختلف في اتساقه ونظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية اليومية. وبهذه الحقيقة الجديدة التي يكتسبها الواقع الموضوعي بعد عملية الخلق يصبح واقعًا فنيًا يمارس تأثيره الجمالي والاجتماعي بين الناس»[(٢)].

ومن ثم لايبدو إطلاقًا أن الإبداع إنجاز عقلي تحكمه الإرادة المطلقة وحدها. بحيث يترسم خطى السياسيين والمصلحين الاجتماعيين ورجال الاقتصاد وشيوخ الدين، وإنما هو كل هؤلاء بعد أن يستوعب مواقفهم ويهضم آراءهم ويحولها جزءًا من شخصيته ومادة لوجدانه ومناطًا لخياله، بل ربما كان للوجدان والخيال لديه النصيب الأكبر في التشكيل، ويتعذر في هذه الحالة التي يتطلب فيها الصدق الفني أن يستغني عنهما؛ لأن الاستغناء يبطل العمل الفني من أساسه، ويمسخ الموقف الفني الذي تحكمه اللغة. وهذه اللغة التي تختلف عن لغة العلم، وتدخل في إطار ما يسميه النقاد باللغة الانفعالية Emotive language، وهي نفسها اللغة الشعرية المكثفة والمعتمدة إلى حد كبير على المجاز.

وربما كان هذا التحديد أحد الأسباب التي جعلت النقاد الجدد Vew critics في العقد الثالث في أمريكا وبريطانيا يثورون

(١) شعر المقاومة بين الفن والالتزام، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٧١.

(٢) حسين مروة . «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» ،١٠٦، وما بعدها.

على الماركسيين وهم يغرقون أدباءهم وقراءهم فى المشكلات السياسية والاقتصادية ويغرونهم بالتخلص من فردية المبدع وتكبيل حريته بشتى التوجهات الحزبية، حتى صار العلم الذى تتبناه المادية الجدلية فى المعسكر السياسى الشرقى يشيع الدافع العلمى أو العقلانى ويظهر أقل الإحساس ـ كما تقول ليزا شوبرت ـ فلابد لتحقيق جماليات النص الأدبى أن يشبع دافع الإحساس، ويظهر أقل ما يمكن من العقل[1].

وهو أيضًا ما حدا بالوجوديين إلى رفض نظرتهم إلى الإلزام الماركسى؛ لأنهم بدعوتهم إلى إبراز الذات المفكرة جماليًا فى هموم الإنسان، إنما يبرزون قيمة الفكر حتى وإن دمروا بعض قيم الشكل الموروثة وروجوا لما أسموه باللامعقول وبما سمى عندهم باللاأدب، أو الأدب النقيض.

وظهر سارتر بمذهبه الفكرى مدافعًا عن حرية الإنسان، وعن التزامه بمسئوليته الإنسانية. وبقراءة كتابه «ما الأدب» نلمس من خلال عدة أسئلة تكفل بالإجابة عنها، وهى: ما الكتابة؟ ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ فثمة اعتراف بحق الشعر الخالص فى الوجود بعد أن جعله فى مصاف الرسم، والنحت، والموسيقى، حيث أخرجه من دائرة الالتزام، وإن يكن رجع عن هذا الرأى بعد ذلك وأقر مبدأ الالتزام فى الشعر. فيكون للأديب إذن وظيفة خاصة فى المجتمع بمعنى أنه مسئول عما يجرى فى العالم مسئوليته عما يجرى فى حياته من أحداث. ويتحدد التزامه بالموضوعات الكبرى كالوحدة، والحرية، والعدالة الاجتماعية، ومقاومة الظلم والطغيان، وإشاعة الديمقراطية فى العالم.

وقد توجه كثير من الأدباء العرب هذا التوجه، بعد أن مارسوا التفكير الماركسى، وإن اختلفوا فى تحديد قدر الالتزام، وبعضهم أفرغه من محموله السياسى وجاوزوه إلى الالتزام العقدى والالتزام الفنى والالتزام الأسرى... وهكذا. غير أنهم أجمعوا تقريبًا على أن الإلزام يسلب الكاتب حريته، وقد يكرهه على قول مالا يعتقده. وإذا قيد الكاتب بأى قيد فقد حريته، وانهار الأساس الذى يقوم عليه الالتزام «فبدون الحرية يفقد الكاتب أصالته، فيسخر أدبه للدعاية ويلبى فيه نداء خارجًا عن نطاق ضميره ووعيه الإنسانى»[1].

المبحث الثانى
مظاهر التنازع فى الشعر

حقق الشعر العربى الحديث طوال عدة عقود أنواعًا من التغير، سواء فيما يختص بتقنيته الفنية، أو بما يطرحه من قضايا اجتماعية وقومية فى سياقات ثقافة العصر وفى طموحاته المتعددة، ولم تكن هذه التغيرات إلا نتيجة لتفاعلاته بعدة أفكار مصيرية وإسهاماته فى محاصرة أزمات المرحلة المؤثرة فى حياة البشر والمتأثرة بها، وعمل ألا يدير ظهره لها أو يغفل عنها، وندب

(١) انظر : ترجمة شاهر عبيد ، فى «تناقضات فى النظرية المعاصرة للأدب»، مجلة الثقافة العالمية، عدد ٦٠، الكويت ١٩٦٣، ص ٥٥.

(١) د . محمد غنيمى هلال، قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ط نهضة مصر، ص١٤٧.

الشعراء الواعون أنفسهم للعمل على تحرير الإنسان فى ظل الحرية والعدالة الاجتماعية، من عبء تلك الأزمات.

وبكل تأكيد لم يكن هؤلاء الشعراء ليهملوا جماليات التعبير عن شتى مواقف التحدى، ولحموا بين ما هو فكرى، وما هو فنى من منطلق أن تناول الأزمات محتاج إلى «اللغة الشعرية» التى تجمل ما يطمحون إليه من إثارة. وكان طبيعيًا أن يتنازع القطبان - أى الفن والفكر - لديهم فى لحظات إبداعهم دون أن يهيئ أحدهما فرصة للآخر للتمكن منه!

ومن هنا لم نر - إلا قليلاً - أن لقضية التعارض بين الفن والالتزام الأيديولوجى إشكالاً حادًا فى عملية إبداع القصيدة الشعرية. ولكن ربما وقع هذا الإشكال فى عمليات النقد، ووجد مرتعه فيها، بمعنى أن تحليل النصوص - بدا عند فئة - يسعى لتوسيع الهوة بين الشعرية والالتزام، فى الوقت الذى كان فيه الشعراء أنفسهم يسعون إلى رأب الصدع بينهما، ومع ذلك أصر شكليو العصر وبعض أنصار «النقد الجديد» على إنكار دور السياقات الاجتماعية والتاريخية فى بنية القصيدة، وقد قوى نفوذهم مؤخرًا فى مصر مع أن العالم كله يحاول أن لا يعيد طرح قضية «الفن للفن» لعدم جدواها، حتى ولو رفع فوقها شعار البنيوية والتفكيكية ونحوهما.

ولقد جرت معارك أدبية حول قيمة الالتزام بين طه حسين والعقاد من ناحية، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومحمد مندور، من ناحية أخرى دون إشارة من الجانبين إلى وأد الفكر فى العمل الأدبى، وظهر أن الفريق الأول كان من دعاة الاهتمام بأن يكون الأدب أدبًا بعناصره الفكرية والجمالية التى منها الخيال والأسلوب البعيد عن المألوف من السياقات اللغوية. فى حين قدم الفريق الثانى عنصر الفكر السياسى الاقتصادى، وانبرى بعضهم يقول: «قال أنصار هذا المذهب بأن الشعر فن جميل، ولذلك يجب أن يكون غاية فى ذاته.. والفن للفن يلعب فى الحياة النفسية دورًا هامًا، إذ يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة.. ومن البين أن من وظائف الأدب أن يسلينا - ولو إلى حين -، جانبًا من همومنا ويعزينا عن قسط من آلامنا»[(١)]، ولا يدل ذلك إلا على النيل من جماعة من الشعراء العرب نزعوا إلى الجمال وتفرغوا له، ومنهم على محمود طه - إلى حد ما فى شعره غير القومى -، وسعيد عقل فى لبنان الذى عبر بالبرناسية إلى الرمزية بنجاح كبير، بجانب نزار قبانى فى عشرة أعمال شعرية له على الأقل.

وبرغم هذه المعارك التى دارت، وبرغم الغبار الذى أثير حولها، كانت الأمور تتكشف عن منتصر واحد هو الشعر نفسه، سواء أقدم فكرًا موجهًا أم متعة نمّ عليها المجاز اللغوى والمجاز المرسل والرمز. لقد كان الشعراء الحقيقيون من كلا الطرفين يجدون أنفسهم مدفوعين بشعرهم إلى جديد يتولد بين أيديهم فى ظل التنازع المستمر بين الفكر والفن جميعًا.

والحق أن الشعر التفعيلى الذى صدر عن جيل: صلاح عبد الصبور، والسياب، ونازك

(١) محمد مندور، «فى الأدب والنقد»، ط القاهرة ١٩٥٦، ص٢٣ وما بعدها.

الملائكة، والبـيـاتي، ولحق بهم أمل دنقل، ومحمود درويش، ومحمد أحمد حمد: وأبو سنة، وسويلم، كان في جملته ملتزماً وأسهم أصحابه في تطوير القصيدة الجديدة ـ دون أن ينددوا بشعراء قصائد البحور التقليدية ـ وخلقوا لها آفاقًا رحبة بجانب معالجتها لقضايا الواقع والمصير القومي، بل أثبتوا إمكان أن يكون الشاعر ملتزماً وموفقًا فنيًا في الوقت نفسه. وكذلك أثبتوا إمكان تحقيق الولاء الأيديولوجي الصادق عند لقائه بالموهبة الشعرية الحقيقية، وكان هذا دافعًا لإغناء التجربة الشعرية لا عائقًا أمامها أو قيداً عليها، وحتى الشعراء الذين اهتموا باللغة في أبنيتها المتميزة، فترتفع قيم الشكل عندهم ـ من أمثال: أدونيس: وعفيفي مطر، ويوسف الخال ـ كانت لهم مضامينهم الهادفة التي تضعهم دائمًا في أطر قومية مناضلة.

وفي الصفحات القادمة، نحاول أن نبرز بعض القضايا التي شُعِرت، وأقبل عليها المتلقون في تسليم كامل بتفوقها.

قضايا التنازع

القضية الأولى : قضية الحرية

الحرية ـ مفهومًا مطلقًا ـ لا وجود لها إلا في الذهن ـ أما في الواقع فلا توجد إلا حريات نسبية؛ لأن نقيضها «الضرورة» مصاحب لها دائماً والفعل الإنساني محكوم بجدلية الضرورة والحرية في واقع يشكل الفعل بقدر ما يؤثر الفعل فيه، واقع محكوم بالضرورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية، وهذا الواقع يمكن أن يسلب الفنان القدرة على الفعل الحر بالوعد والوعيد والسجن والتشريد، ومن هنا تكون الحرية جدل دائب بين الفنان وبين واقعه[1].

فالكاتب يجد نفسه مطالبًا بأن يخوض معركة تلو أخرى من أجل الحرية، حرية الإنسان، وحرية الفكر، والحرية السياسية، وحرية العدالة، وحرية الشعوب، وفي كل هذه المعارك سيصطدم وعيه بحقيقة أن الحرية ممارسة تقود إلى صراع القوى والطبقات، الذي يولد صراعًا بين وجهات النظر والمواقف والمصالح ما يشكل آفاقًا للحرية التي هي أثمن ما يدافع عنها المفكرون والأدباء على مر الزمن.

ويتفق الشعراء المعاصرون بعامة على أن الشعر ليس صيغة معرفية مباشرة، فهم يرفضون فكرة الانعكاس وفكرة التعبير، وهما تمثلان المقولتين الكلاسيكية والرومانسية على التوالي.

إن التأمل في كلامهم يدل دلالة واضحة على شعورهم بأنهم طرف في ثنائية هي، الشاعر والحياة، أو الشاعر والواقع، وهم يعون هذا الواقع، ويرغبون عن التوحد معه، ويسعون إلى خلق واقع جديد أكثر انسجاماً، وهو أيضًا واقع لا وجود له، وإنما يمكن إيجاده[2]!

فهناك علاقة جدلية بين اكتشاف الواقع وصياغة أبعاده الجديدة بواسطة اللغة، ويكشف لنا الفن عن سلسلة طويلة من التفاعلات المتبادلة بين الفن والواقع، لا يقبل

(١) انظر: د. شكري عياد، مقال بعنوان: الأدب والحرية، مجلة فصول، ربيع ١٩٩٢، ص ١٢.

(٢) انظر د. عزالدين إسماعيل، مقال بعنوان: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، ١٩٩٠.

فيها الكاتب من القيود إلا ما هو أصيل في بنية الفكر أو بنية الفن، وما يفرضه على نفسه كي يتمكن من إيصال فكره وفنه للناس.

وقد ظهر بوضوح أن الشاعر قام بدور المثقف النابض بحلم التغيير، وقد تمكن بشعره أن يكون شاهداً على ما يجرى فى الواقع بجانب أنه يقدم صورة للحياة فى المستقبل تحقق تحررها المنشود فى الحرية والعدل.

ولعل صلاح عبد الصبور يوضع فى مقدمة الشعراء الذين نجحوا فى التوفيق بين الفن والفكر، سواء فى قصائده الغنائية الأولى أو فى قصائده التفعيلية التى حملت هموم بلده، سواء أكان غنائيًا موضوعيًا أو دراميًا . وقد سعى فى أعماله تلك إلى اكتشاف حقيقة الإنسان فى واقعه وطموحاته ومشكلات مجتمعه.

وقد حمل أشجان الوطن وشوق الإنسان فى العدل والحرية التى لا تتحقق إلا إذا تحرر من الحاجة التى تستذله. وهذا دور الفن فى صياغة الحياة الروحية للمجتمع وتشكيله لحقيقة العصر.

وتكشف نصوص الشعر الحديث عن وعى عميق بطبيعة علاقة الشاعر بالسلطة، أى بالجهاز الذى يحقق لها الهيمنة لطبقة أو حزب، أو لفرضها سلسلة من الحتميات التى تتصادم مع الحرية، ولا سبيل إلى ذلك إلا بمقاومة السلطة ومعارضتها، فنرى صلاح عبد الصبور مغنيًا يقف آخر الممر الذى يفضى إلى السلطان ويتقدم مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى، وكلهم من الأماجد الأشاوس، الأحامد الأحاسن الذين يجيدون الكر والفر والتخريب والتدمير، والبناء والغناء والنساء والشراب؛ لأنهم هدية السماء!

وعلى الرغم من أن مكان الشاعر فى آخر الممر، فقد خرج عليهم يؤجر فنه لخدمة السلطان وتبرير تصرفاته، والتسرية عنه بالغناء، لكنه يود أن يثور على نفسه، وعلى موقفه من خدمة سلطان عاجز وفرسان عجزة. فيلجأ إلى السخرية منهم مكتفيًا بجعل صياغته انعكاسًا لتقاليد القصور وأعرافها الاجتماعية، وكأنه جعل عباراته، وهذه التقاليد ـ وهى من الحياة ـ مظهران لحقيقة واحدة عن الضعف الإنسانى فى مجال بعينه. يقول:

والله ما أعظمكم، وما أرقكم، وما
أنبلكم، وما أشجعكم، وما
أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير

إلى أن يقول وباختصار:

أنتم هدية السماء للتراب الآدمى،
نحن حفنة الأموات[1]

وبهذه اللغة فى بساطتها وحيويتها ودلالاتها المتنامية يعبر الشاعر عن نفسه فى حالات وجوده فى هذا المكان خائنًا لأمانة الكلمة، وفريسًا للحزن، ومستخرجًا جثته التى دفنها فى قلبه منذ فقد نقاء الطفولة وبراءتها من النفاق، وبما فى لغته من خواص تعبيرية

(١) الأعمال الكاملة: تأملات فى زمن جريح، ط دار العودة بيروت ١٩٨٦، ص ٢٨٦ وما بعدها.

وإيقاعية استحالت بين يديه رمزًا خصبًا لتمزقه، وقد اكتشفت الخديعة التى مزقته، وكان أن قال ملتفتًا إلى رجال البلاط الذين فروا لحظة ظهور الخيول المطاردة لهم:

حتى أتت خيول عصبة الشيطان

إذا بكم تمضون كالنعامة المجنحة

وا أسفا قلوبكم مسافحة[1]

ونلاحظ أن حركة الصياغة فى الأسطر الثلاثة السابقة قامت على تعميق وقع الكارثة، وذلك تمهيداً لإظهار إخفاق الشاعر فى نفاقه، وكانت نهايته الطرد من البلاط ليعانى الجوع والمهانة. وحكاية المغنى الحزين الوحيد فى بلاط فاسد هو أحد أقنعة صلاح عبد الصبور، وشاهد على عصره وعلى ضميره فى آنٍ واحد. ونشعر بنبض الشاعر المفكر ممتزجاً بنبض بلاده، فهو يشخص أسباب هزيمتها ـ أمام عصبة الشيطان ـ ويجعل النهاية سلبية مؤسية، بل تدعو إلى تواكلية تشكل حيلة العاجز، وما أفدحه كلامًا بقول صلاح فى هذا المقام متوجهًا إلى الله:

ارفع عنا هذا الزمن الميت

أقْسُ علينا لتعبر عنا كأس الآلام

علمًا أن نتمزق بإرادتنا العمياء.

وتتجسد صور السلطة وانعكاساتها فى أعمال أمل دنقل بصورة أكثر وضوحًا، وقد عثر أمل على هويته الفنية مع ديوانه «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، بحيث يصعب رؤية أصداء نصوص الآخرين، وقد انصهرت خبراته وقراءاته المتنوعة لأعمال صلاح عبد الصبور، وحجازى والسياب فى رؤية تعى حركة الواقع الذى يحاصره ويحاصر أحلامه فى التحرر وتوحيد الوطن الممزق فى غياب العدل والحرية. يقول:

أعرف أن العالم فى قلبى.. مات

لكنى حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات

أنبش قلبى، أخرج هذا الجسد الشمعى

وأسجيه فوق سرير الآلام

أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل شعاعًا ينبض فى الأطراف الباردة الصلبة[2].

لقد مات العالم فى قلب الشاعر، وشعر بالاغتراب بعد مصادرة حريته، وهو اغتراب أصيل؛ لأنه نتاج آمال لم تتحقق، ومشروع قومى أجهض، وفقدان للطريق بعد هزيمة سنة٦٧. وقد استجاب الشعراء والكتّاب لهذه الكارثة وتباينت مواقفهم. فشعر صلاح كان فى هذه المرحلة نوعًا من تمزيق الذات، بينما ربط أمل دنقل بين الحاكم الفرد ونكوص الثورة، فجعل من كليب رمزًا للمجد العربى القتيل أو الأرض العربية السليبة، ولا يرى سبيلاً لعودتها إلا ببذل الدم مثلما أقر بذلك صلاح ـ من قبل ـ فقد قال فى قصيدته إلى جندى غاصب «سأقتلك»[3]:

سأقتلك

من قبل أن تقتلنى سأقتلك

من قبل أن تغوص فى دمى

أغوص فى دمك

(٢) السابق . ٢٩٠.

(١) الأعمال الكاملة: يوميات كهل صغير السن: ط مدبولى.

(١) الناس فى بلادى، ٩٢. د . ت، ص ١٧٤.

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاحُ بيننا

وهذه النظرة الثائرة المتحدية هى التي ألحت أيضًا على أمل دنقل الذى لم ير سبيلاً لعودة الحياة إلا بالدم وحده. فنرى من بعيد فلسفة العنف والقوة تطل من خلال دعوته إلى ثورة تمحو العفن وتطهر الأرض كفعل الطوفان ثورة يفجرها المقهورون ضد من قهرهم، يقول فى أغنية «الكعكة الحجرية» الأصحاح الأول من سفر الخروج»[1].

أيها الواقفون على حافة المذبحه

أشهروا الأسلحه

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحه

والدم انساب فوق الوشاح!

المنازلُ أضرحه،

والزنازن أضرحه،

والمدى .. أضرحه

فارفعوا الأسلحه

واتبعونى!

أنا ندم الغدِ والبارحه

رايتى عظمتانِ.. وجُمْجُمه

وشعارى الصباح!

ولا شك أن الشاعر فى تلك الأسطر المسجعة ـ كأنه يصر على الرؤى ـ التزم بالموقف الثورى الذى شكله لنفسه منذ بداية السبعينيات أى قبل إبداع «الكعكة الحجرية» وبلغ ذروته بقصيدة «لا تصالح» سنة ١٩٧٦، وهى تعبر عن مختلف الهموم والقضايا الوطنية والقومية بتوظيف تراث هذه الأمة وينفذ به فى فطنة شاعر إلى ما وراء الظواهر والأحداث، ويتساءل دائمًا، ويطرح الاحتمالات التى تؤكد الخوف والقلق على مستقبل الأمة، يقول[2]:

ماذا تخبئ فى حقيبتك أيها الوجه الصفيق

أشهادة ميلاد

أم صك الوفاء

أم التميمة تطرد الأشباح فى البيت العتيق

ماذا تخبئ أيها الوجه الصفيق .

وقد كان ما يؤرق الشاعر دائمًا ذلك الواقع العربى المتردى الذى يمثل جرحًا عميقًا فى تاريخ الأمة العربية كلها، وتبدو الأرض العربية فى صوره الشعرية أشبه بالأرض الخراب تئن من الجدب الروحى والتدهور الفكرى والأخلاقى واستعان بقناع الحجاج الثقفى ـ وهو أحد رموز الإرهاب فى تاريخنا ـ ليصور العقم والتخلف فى داخل البلاد بينما يقف المغول ـ وهم رمز الأجنبى الغاصب ـ فى الخارج. وربط الحجاج بقيصر فى حلف واحد معاد للأرض ولأصحاب الحق، مشيرًا إلى الجدب الفكرى والروحى لرجال السلطة الذين لا هم لهم إلا العيش على موائد الحكام. فيرثى الأرض فى قصيدة «الأرض والجرح لا ينفتح» بقوله[3]:

---

(٢) العهد الآتى، ٣٣٦.

(١) بكائية الليل والظهيرة، ٢١٥.

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، ١٥٤.

الأرض ما زالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع.

قهقة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زادٍ.

تشد أصابع العطش المميت على الرمال.

تضيع صرختها بحمحمة الخيولْ.

الأرضُ ملقاةٌ على الصحراء.. ظامئه،

وتلقى الدلو مراتٍ.. وتخرجه بلا ماءٍ!

صورة قاتمة للأرض التى استولى عليها اللصوص - المغول - عنوة ويساعدهم في ذلك الحجاج الذى تحالف معهم وعقد له لواء السيادة ووضع على رأسه التاج، لكن هناك من يسأله:

من أنت يا حارسْ؟

إنى أنا الحجاج..

عصّبنى بالتاج..

تشرينُها القارسْ![1]

ويستصرخ الشاعر قومه لإنقاذ الأرض من العقم الذى أصابها ويحذر من ضياعها بقوله[2]:

يا سماء

أكلُّ عام. نجمةٌ عربيةٌ تهوى..

وتدخل نجمةٌ برج البرامك!؟

ما تزال مواعظُ الخصيان باسم الجالسين على الحرابْ.

وأراك.. و«ابن سلول» بين المؤمنين بوجهه القزَحىِّ.

يسرى بالوقيعة فيكِ.

والأنصارُ واجمةٌ.

وكل قريش واجمةٌ.

فمن يهديه للرأى الصوابْ؟!

تلك الإشارات التاريخية المتواصلة عن البرامكة مغتصبى السلطة من هارون الرشيد، وعبد الله بن سلول المنافق الكبير، والأنصار وقريش - فى سياقها الدلالى الموسع - تخبر عن التفتت والانهيار اللذين يلخصان «حال» العرب وهم يُزحزحون عن أرضهم فى ثنائية ضدية بين المقاومة والاستسلام. ويصل الشاعر إلى المفارقة العجيبة فى الإصرار على التشرذم بين مواعظ الخصيان الجالسين على الحراب - وتلك كناية رائعة - وعلى هذا النحو الحتمى تحكم الحلقة بين جماليات التعبير وأفكاره.

وهكذا كان أمل دنقل بوجدانه وفلسفته ملتزمًا بدوره النابع من اختيار فكرى حر، لا رقيب عليه سوى ضميره اليقظ وواجبه الوطنى، وكصلاح عبد الصبور تعبر رؤيته للحاضر إلى آفاق المستقبل بشفافية وصوفية خايلت كثيرًا من شعراء المرحلة، لكنه لا يترك ماضيه أو يتخلى عنه فى طرح فكره، فيعمد إلى زرقاء اليمامة موظفًا أسطورتها على نحو يوضح الموقف الكلى لأمته فى أحد تجليات الأداء الشعرى القائم على التفعيلة وإحداث أثر كبير فى الحركة الأدبية بتشكيلاتها اللغوية المتأخرة، يقول[3]:

(١) السابق: ١٥٥. (٢) السابق: ١٥٧.

(٣) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، ١٥٩.

أيتها العرافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبارْ

فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وحين فوجئوا بحد السيف، قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار

ونحن جرحى القلب

جرحى الروح والفم

لم يبق إلا الموت

والحطام

والدمار

إن الشاعر فى تلك الأسطر المسجعة أو المحكمة بروى الراء يحمل هموم عصره، ويرى الشعر وسيلة إلى التخفف منها، وإلى تحقيق التغيير، وعندما أخفق فى تحقيق الحلم عبر عن هذا الإخفاق بمواجهة الواقع المتمثل فى نفوذ السلطة التى كانت سببًا فى عرقلة يوطوبياه التى طالما حلم بها ـ كما حلم بها أكثر الشعراء ـ وذلك فى حكاية «المدينة الفضية»، وكانت كلماته فى «كلمات اسبارتاكوس الأخيرة»[1] تأكيدًا لشعوره بالإخفاق يقول:

لا تحلُموا بعالم سعيدْ

فخلف كل قيصر يموت قيصرٌ جديد!

وخلف كل ثائرٍ تموت أحزانٌ بلا جدوى..

ودمعةٌ سُدى!

دفعه هذا الإخفاق إلى الشعور بالاغتراب بعد أن أجهض الواقع أحلامه فى التغيير، فراح يعزف على أوتار الأسى والألم تدل عليها مفرداته، حيث «السُدى، الصدى، الحزن، الكفن، الدم» وظل ممزقًا يعانى كل ألوان الإحباط. إلا أنه لم يخفت صوته الذى يدعو به إلى الثورة والتغيير، يريد أن يخاطب أكبر عدد من الجماهير، يريد أن يملأ الدنيا بشعره، ولذا جاءت الأصوات عالية، حادة النبرة ونشعر معه بلهجة المعلم أو المتنبئ، لاسيما بعد أحداث عام ١٩٦٧ دون ترديد شعارات أو هتافات جوفاء[2]:

قلت لكم مرارًا

إن الطوابيرَ التى تمرُّ

فى استعراض عيد الفطر والجلاء

(فتهتف النساء فى النوافذ انبهارًا)

لا تصنع انتصارًا.

فهنا وهناك تفاعل حقيقى بين مقومات الشاعر الفنية وذاتيته بخبراتها وتجاربها العامة، وأيضًا بقدراته الفكرية والجمالية مع ردود أفعاله تجاه تيارات المجتمع المتباينة.

* * *

وكان بدر شاكر السياب من الشعراء الذين التزموا بقضايا الحضارة المعاصرة، وعاش مأساة الإنسان العربى الذى يعى

---

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، ١٤٩

(٢) تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات، ٢٦٤

حقيقة التحديات التي يواجهها. وقد شارك صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وغيرهما من الشعراء المعاصرين في تحقيق تلك المعادلة الصعبة ـ أقصد ـ التوفيق بين مقتضيات الفن وطبيعة الالتزام على مستوى بنية النص الشعرى في تكامله وتوصيل رسالته ـ وقد دفع السياب إلى الفكر المؤدلج عله يجد فيه خلاصه وخلاص بلاده، وذلك بعد أن تردت العراق في الأربعينيات إلى الفقر والقهر والخراب وضياع الأمل والفراغ، وكلها ذيول للمحتل ومن يدورون في فلكه. عشرات الأسر تشردت، ومئات الأحرار يزج بهم في السجون، وفئات العمال والفلاحين صرعى المرض والعفن[1].

وقد استطاع بمعاناة فريدة أن يجعل من القضايا والهموم الجماعية همومه الذاتية، وبذلك انتفت عنده المسافة بين فنه والتزامه، وأصبح الحديث عن الكلى في أوسع مجالاته هو حديثه الذاتي في أدق خصائصه. فهو موزع دائماً بين مثاليته وما يريده أن يتحقق، وبين الواقع الكابوسي الرابض.

على أنه حافظ على التزامه وحاول تطوير فنه من خلال الاستعانة بالرمز الأسطورى. وقد تحقق هذا دون أن يتخلى عن ارتباطه بالتجربة الجماعية العربية في إطارها الثورى.

وكان الموت هو قضية السياب الكبرى، وقد عانى هذه القضية على المستوى الفردى والقومى والحضارى والإنسانى. رفض السياب الاستكانة إلى الموت الأبدى، وكان يحن إلى الانبعاث، فكانت العودة إلى الأرض الأم ليست سوى انتظار لميلاد جديد.

ويبدو أن السياب كان يشعر أن عهود الظلم والطغيان التى مرت على العراق كانت موتاً له ولبلاده، وكان ينتظر أن تزول هذه العهود لينبعث العراق من جديد. وبالفعل أحس الشاعر بعودة تموز إلى الحياة بعد سماعه نبأ مقتل عبد الكريم قاسم، والذى مر العراق في عهده بفترة من أحلك فترات تاريخه، وأدى ذلك إلى انبعاث كل فرد من أفراد الأمة يقول:

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق!

يا إخوتى بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء.

هبوا فقد صرع الطغاة ويدد الليل الضياء!

فلتحرسوها ثورة عربية صعق «الرفاق»

منها وخرّ الظالمون،

لأن «تموز» استفاق

من بعد أن سرق العميل سناه، فانبعث العراق[2].

إنه ينشد الحرية النابعة من إحساسه بلا حدود أو قيود مهما يكن السلطان المسلط عليها، فيثور على الزيف وعلى الواقع المتردى ويأسى على الجهد الإنسانى الضائع. ويبدو هذا واضحاً في مجموعة أنشودة المطر، حيث يقوم المطر بدور الباعث وعليه أن يصلى من أجله حتى يتم القضاء على الظلم فيفيق المجتمع من غفلته. وحين أدرك أن جيكور قريته ـ وهى الأرض كلها ـ ولا يسعفها

(١) انظر: د. أحمد كمال زكى، دراسات في النقد الأدبى، ط دار الأندلس ص ٢٥٥.
(٢) الديوان المجموعة الكاملة، منزل الإقنان، ط بيروت ١٩٧١. ص ٣١١.

سوى نهر القرية «بويب» قرر العودة إليها، ولاسيما أن أمه مدفونة فيها، وجسدها تحلل فى ترابها وتساوى من ثم رمز الأم والأرض مثلما ساوى بين نهرها بويب وتموز والبعل وعشتار إذا ذكر الطبيعة النضرة بنعيم البعث المتجدد:

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي،

من قبر أمى التى صارت أضالعها التَعْبَى وعيناها

من أرض جيكور ترعاني وأرعاها.

وتوسعًا بتلك الرموز تستحيل جيكور بأمه الذائبة فى ترابها وبنهرها ويتردد تموز وعشتار عليها، إلى الأرض العربية كلها، بل كذلك الإنسانية جمعاء. ولقد يبدو السياب نفسه الإله تموز ـ فى بعض الصور التموزية ـ ولكنه يبدو أيضًا النهر بويب الذى يخلص جيكور من جدب عذاباتها، أو على الأقل يبدو مجرد أمل فى حياة يمنحها له بويب بعد أن طال به المرض حتى أماته فى حياته، يقول:

يا بويب

يا نهرى الحزين

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

فالموت عالم غريب يفتن الصغار

دمه الخفى كان فيك يا بويب.

وعلى هذا النحو تمعن دلالات الحياة ـ بعد وهنها ـ أو حتى وهى تعالج سكراتها ـ فى الاستطراد الذى يفكك الكل بعد تماسكه، وتتلاطم به اللاواقعية، وقد تعقدت أزمات العراق وخانه حاكموه. حتى صار من الضرورى فى كل وقت أن يلم به تموز أو عشتار، على الأقل لإنقاذ أهله من الجوع، يقول مخاطبًا عشتار، وقد صارت فكرة مختزنة ـ كأنها لم تعد رمزًا ـ عفت فيها التلقائية للدخول فى باب المباشرة، حتى ولو كان ماء المطر هو الفاعل الأساسى فى الفكر والإحساس، وفى الصدق واصطناع الصدق بالتداعى والإيهام:

أتعلمين أى حزن يبعث المطرْ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ؟

وكيف يشعر الوحيد بالضياع

بلا انتهاء ـ بالدم المراق ـ كالجياعْ،

كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر!

ومقلتاك بى تطيفان مع المطر.

***

وفى العراق جوع

وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ

لتشبعَ الغربانُ والجرادْ.

وتطحَن الشُوانَ والحجَرْ

رحى تدور فى الحقول.. حولها بشر

مطر

مطر

مطر![1]

وتلك ـ على حد قول إيليا حاوى ـ وقد لاحظ أن الأسطر الشعرية السابقة تخطت ذاتها بالغلو، فافتقدت بعض أسباب المعرفة ـ لحظة انفعالية معهودة لدى السياب «وتبعثرت وقامت وقعدت طارحة ما تيسر من التشابيه

(١) الديوان : ٤٧٥ وما بعدها.

المنفرطة، المتواجدة باستقلال وانفصال كالأرقام البلهاء»[1].

لكن كل ذلك كان استشرافا لمرحلة مغايرة أو تالية لمرحلة أدلجة شعره بالسياسة ـ بمعناها العام ـ وبالتزامه الماركسى الذى لاشك طبع شعره بالرأى التقريرى ـ وإن يكن عاملاً على تخليصه من جوعه وجوع الشعب، أى من ضائقة العراق الاقتصادية ـ وبما يمس قضايا الوطن العربى فى إطاره الثورى من أدناه إلى أقصاه فى قصائد ليست أحسن قصائده وتتخللها المقاطع الخطابية وقدر من المجازات المتشابكة المتكررة، وقد يسعى لتمويه الأفكار العارية لإكساب تعبيراته الزخم الرمزى فتبدو قصائده من ثم ـ أو كثير من مقاطعها ـ مجمع وثائق أيديولوجية ساذجة فجة، بدا فيها أنه لم يكن مؤمنًا إيمانًا كاملاً بالشيوعية[2]، يقول فيما يتعلق بالعروبة التى تخلى عنها فى أعماله الأخيرة:

النار تركض كالخيول وراءنا.. أهم المغول

على ظهر الصافنات.. وهل سألت الغابرين

أو روّضوا أمس الخيول

أم نحن بدء الناس كل تراثنا أنصاب طين

والمغول فى تلك المقطوعة رمز للبربرية وكنى بهم عن اليهود، مثلما دلل بذكر الخيول على الهمجية التى لم تطريها الحضارة وتستأنسها. لكن لابد أن نعترف أن شعره كان مع ذلك ينمو بالأحداث والأفكار شبه الواعية، ومع ذلك كانت قيمته السياسية تتعاظم على قيمته الفنية حتى ليقول قصيدته المشهورة «رسالة من مقبرة»[3].

لكن أصواتًا كقرع الطبول

تنهلّ فى رمسى

من عالم الشمس

هذى خُطى الأحياء بين الحقول

فى جانب القبر الذى نحن فيه

....

بشراك يا أجداث حان النشور

بشراك فى «وهران» أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلسِ

آه لوهران التى لا تثور.

ويمثل هذه السطور الشعرية تخلص من ربقة الماركسية، أو يمكن القول أنه وجد فيها أكثر من منفذ إلى طريق الخلاص الذى طالما بحث عنه. ويرى بعض الباحثين أن فى مقالاته التى نشرها بعنوان «كنت شيوعيًا» اعتاد أن يأكل عيشه ـ والجوع مهيمن على بلاده ـ وأنه عندما رأى عدم جدواها على الحقيقة، فضلاً عن أنها سطحت شعره «تولى بنفسه مهاجمتها وفضح أساليبها» وأنشد على لسان «المومس العمياء»:

لا تتركونى يا سُكارى

للموتِ جوعًا بعد موتى ـ ميتةَ الأحياءِ عاراً

لا تتركونى فالضحى نَسَبى

من فاتح، ومجاهدٍ ونبى

(١) بدر شاكر السياب، الشعر العربى المعاصر، دار الكتاب اللبنانى بيروت (د. ت)، ٢: ١٨٨.

(٢) د. أحمد كمال زكى، دراسات فى النقد الأدبى من ص ٢٥٥.

(٣) بدر شاكر السياب، ١: ١٧٤.

عربية أنا .. أمتى دمها

خيرُ الدماءِ .. كما يقول أبي.

ومن أجل ذلك اتهمه الشيوعيون أقبح الاتهامات، ولم يعبأ هو بها؛ لأنه كان إذ ذاك يبدأ التزامه بمتطلبات التموزية[1].

* * *

ومن المؤكد أن عبد الوهاب البياتي حقق من خلال تجاربه الشعرية ـ وقد كان ملتزمًا بالماركسية التزامًا حقيقيًا ـ ذلك التنازع بين تشكيلاته الجمالية وأفكاره الثورية، وهو منذ أصدر دواوينه الأولى «أشعار فى المنفى»، و«أباريق مهشمة» مرورًا بـ «سفر الفقر والثورة»، و«الذى يأتى لا يأتى»، وحتى دواوينه الأخيرة، يقتحم جدار الموت باقتدار فنى لا يجادل فيه إلا قلة، حتى وإن ارتطم بصمت العالم وارتطم بالأشياء من أجل أن يربط بين الإنسان والفنان الثورى، وجعلهما حقيقة واحدة؛ لذا فهو يتخذ من الوجود الإنسانى مادة لأشعاره، ومن ثم صارت القصيدة عنده بحثًا دائمًا عن حرية الإنسان، ولكن الشاعر الحر لا يكون رسولاً، وإنما يكون الضحية والطريد الغريب، وهذا ما يؤكده دائمًا، يقول:

أيها الحرف الذى علمنى جَوْبَ البحارِ

سندبادى مات مقتولاً على مركب نارِ

وطنى المنفى

ومنفاى إلى الأحباب دار[2]

وفى المنفى يكون الشعر حرًا، ويقدر صاحبه فيه الكلمة، وكما كانت حرية الكلمة هى هاجس صلاح عبد الصبور وهمه الشاغل، فكذلك هى عنده وعند كل شعراء المرحلة يقول:

وكانت القصيدة

أسلحتى الوحيدة

فى مدن العالم.. فى منازلى الشريدة

بها فقأت أعين اللصوص والضفادع البلدية.

أى هو فى هروبه من عيون رفاق الطريق ـ الاشتراكيين ـ لا يتلذذ بالصمت، وإنما بالكلمات حتى لا تضيع القضية على مستوى الذات، والعالم كله وإن كلفه ذلك رفع الشعارات طالما كان وسيلة ناجحة تمنعه من التورط فيما تورط فيه شعراء المرحلة:

عندما كنتم تغنون السكارى

تموتون ضَجَرْ

فى المقاهى وتقيئون قصائد

كنتم تبنون سور

حول مجد الكلمة

وعذاب الكلمة

وانتصار الكلمة

وفى موضع آخر ينثر فيه بكلماته الأزهار

---

(١) دراسات فى النقد الأدبى ص ٢٥٦، ٢٥٧.

(٢) الديوان: انظر قصائد الحرف العائد، ط. دار العودة ١٩٨٤، ص ٤٣٠ وما بعدها.

ـ ربما تأسيًا ببعض منافقى الشعر ـ لكنه سرعان ما يعود إلى نفسه، فيقول:

وأصفع تجار الكلمات

العورَ الأقزام

سقط متاع الأيام

وكثيرة هى قصائده التى تشير إلى الثورة، انطلاقًا من نزعة الماركسية واستجابة لشعوره القومى، وحرصًا على صدق الالتزام. وبدا أن أشعاره تدور حول قضايا الوطن والإنسان والواقع الحضارى فى العراق من خلال دواوينه ابتداء من «أباريق مهشمة» الصادر سنة ١٩٥٤، وفى ديوانه «أشعار فى المنفى» عام ١٩٥٧ وجه إلى العربى بن مهيدى الزعيم الجزائرى قصيدته «الموت فى الظهيرة» وكان قد قتله الفرنسيون فى سجنه وفيها يقول[١]:

كان مثلى يتألمْ

كان يعلمْ

أنه لابد هالكْ

وستبقى بعده الشمس هنالكْ

فى ليالى بعثها، شمس الجزائرْ

تلد الثائر فى أعقاب ثائرْ.

ومن ذلك الثائر القومى صعد إلى الإنسان الثائر فى كل مكان، واكتسب شعره من هنا مساحات للفكر العالمى التاريخى فى نبرة شعرية لم تضعفها كثيرًا شعاراته، وكأنه راح يفلسف التاريخ أو جعله عطاء شعريًا يعكس فيه الجانب الروحى فى الإدراك الإنسانى، ولعله جعله تصويرًا مقابلاً للدلالات العقلية التى تحفل بها النظريات السياسية والاجتماعية فى هيمنتها على كل ما يجرى فى هذا القرن الذى لا نزال نعيش سنواته الأخيرة. وفى ديوانه الذى أصدره عام ١٩٧٠ وعنوانه «يوميات سياسى محترف» كان قد كتبها سنة ١٩٥٤، وجعل عنوانها «إلى ماوتسى تونج» باعتباره أحد ثوار العالم وقادتها المخلصين، وهى نموذج لشعره الذى لا يوازن فيه بين جماليات الشعر ومضامينه المباشرة حتى وإن حملت أبعادًا إنسانية دافئة. فغايته ـ أساسًا ـ ضمان الحرية، وأية حرية فى العالم هى حريته. وفى كل دعوة ثورية نجد الحرية أبرز ما فيها، وقد اتخذت الحرية أشكالاً مختلفة فى تجربته الشعرية، وعلى سبيل المثال يجسد فى إحدى الثورات «لارا» ويستخدم فى نسيج لغته الرمز والأسطورة، فيقول:

تستيقظ لارا فى ذاكرتى قطا تتريا، يتربص

بى يتمطى، يتثاءب، يخدش وجهى المحمومَ

ويحرمنى النومَ، أراها فى قاع جحيم المدن القطبية

تشنقنى بضفائرها، وتعلقنى مثل الأرنب فوق

الحائط مشدداً فى خيط دموعى، أصرخ لارا فتجيب الريح المذعورة لارا أعدو خلف الريح[٢]

(١) الديوان: ٣٦٨، ٣٦٩.

(٢) الأعمال الكاملة. قمر شيراز ٣: ٤٨٧.

وهذه السطور تدل على نضج الشكل الشعرى عند البياتي، وبالإحالة إلى نظائره تبدو موهبة البياتي ـ بغض النظر عن طاقته الفكرية ـ فوق هذا الشكل، حتى لقد قال أحد النقاد المتخصصين فى الشعر العالمى «البياتي أقرب الشعراء العرب إلى قلوب الأوروبيين؛ لأن الصور فى شعر البياتي تحدثنا بلغة العصر»[1].

وهذا حسبه على أية حال، وفى تأملاته كان يغيظه دائمًا زملاؤه المتنطعون على أبواب الحكام الطغاة، فسلقهم بلسان حاد وتحول إلى أسيادهم الذين انتهكوا كل شيء «والحضارات تموت» على أيديهم، وصورهم طغاة ظالمين، بل جعلهم سبب شقاء الفقراء والمعذبين، ولذلك هم بحاجة إلى تقويم لسياستهم الملتوية، ولعل ما نظمه عن عذاب الحلاج ومحنة أبى العلاء[2] يشير إلى ذلك وإلى ثورته على نحو يغضب الجميع، تمامًا كما غضب على الحلاج، فحوله السلطان إلى المحاكمة لمجرد أنه باح بكلمتين:

بُحْتُ بكلمتينِ للسُّلْطان

قلتُ لَهُ جبانْ

قلت لكلب الصيد كلمتينْ

ونِمْتُ ليْلَتَينْ

حلمتُ فيها بأنى لم أعُدْ لفظينْ

فعلت إذن الكلمتان فعلهما وثار الشعب

ونفذ حكم الإعدام بالحلاج بعد أن أذاقوه من العذاب ألوانًا وأحرقت أوراقه لطمس أفكاره ومبادئه؛ لأن البياتي على ماركسيته من التموزيين، فقد ظل يؤمن إيمانًا عميقًا بالغد الأفضل وبتفتح وعى الشعوب ونجاح ثورتها على الظلم والاستبداد وتمردها على شتى مظاهر الفساد، مثلما تمرد أبو العلاء ـ على ما جاء فى قصيدته التى بعنوان «محنة أبى العلاء»[3] ـ على السلطة التى تستعبد الناس من أجل تحقيق مصلحتها بعد أن أوهموا أصحابها بأنهم يحسنون إليهم ويقدمون لهم صنوف الطعام والشراب:

شَرِبْتُ من خمر الأمير، ورأيت فى نهار ليله النجومْ

أكلتُ من طعامهِ المسمومْ

أصِبْتُ بالتخمةِ والحُمَّى وبالضَّجَرْ

أصبحتُ فى بلاطهِ حَجَرْ

ليلاً بلا سَحَرْ

قيثارةً مقطوعةً بالوترْ

عباءةً باليةً، مسمارْ

صِفراً يدورُ فى الفراغِ، آلةً تُدارْ

وهكذا يثور على الأمراء، كما ثار على الشعراء الذين يتملقونهم ويتنازلون عن شرف الكلمة، وكان أبو العلاء شاهداً عليهم فى أحد المجالس فرآهم أشبه بدواب الأرض، ورآهم

(١) الشعر والفكر المعاصر، بحوث ومقالات من إصدار وزارة الإعلام بالعراق، ١٩٧٤ رقم ١٧، ص ٢٠٠.
(٢) انظر سفر الفقر والثورة ٢٠٩ وما بعدها، ط بيروت ١٩٧٢.
(٣) سفر الفقر والثورة ٢٥ : ٤٦.

صعاليك أدعياء ولم تقتصر ثورته على الأمير والشعراء، بل امتدت إلى العصر كله الذى ضم أمثال هؤلاء، ويقرر عدم المشاركة فى ضجيج العصر والزمان؛ لأنه:

كان زمانًا داعراً يا سيدى، كان بلا ضِفافْ
الشعراءُ غرقوا فيه، وما كانُوا سوى خِراف
وكنت أنت بينهم عرافْ
وكنت فى مأدبة اللئامْ
شاهدَ عصر ساده الظلامْ.

فقضية البياتى إذن هى قضية الشعب الجائع الميت، وقضية الحاكم الظالم المتسلط الذى يقف ضد الحرية وضد الثورة التى يتولى إضرامها وإدراك حركة التاريخ عن طريق الكلمة سلاحه بعد أن فرض عليه النفى والاغتراب، وإلا فما قيمة الإنسانى والحياة دون حرية!

ويحتفى الشاعر احتفاءً شديداً بالإشارات والرموز والأساطير والنماذج، حيث صاغها صياغة مشحونة باليأس من الحياة العربية، فتداخلت معانى القلق والموت والبعث والعشق وتحرك بنغمات رمزية إلى أسى صوفى غامض يبحث عن الحقيقة والنور، ويظل الشاعر يبحث عن «عشتروت الثورة» التى تبث الحياة، فتعود بابل إلى شبابها، ويرد اسم عشتار التى تهبط إلى الأرض وتتحد مع تموز ويصبحان بالعشق والفناء ذاتًا واحدة، ويخاطب العاشق عشيقته الإلهية التى تصبح رمزًا للوجود كله، فيرى فى عينيها وميض برق يعد أرض بابل بسقوط المطر فتعيش التربة حلم الانبعاث، ويظل تموز مؤمنًا بحتمية انبعاث عشروت؛ لأنها عنقاء تموت لتبعث من جديد:

لون عينيك: وميض البرق فى أسوار بابلْ
مرايا ومشاعلْ
وشعوب وقبائل
غزت العالم، لما كشفت بابل أسرار النجوم
لون عينيك أسهوب حطمت فيها جيوش الفقراء
عالم السطوة والإرهاب باسم الكلمةْ
وغزت أرض الأساطير وشطآن العصور المظلمة.

وآثار البياتى ككل تفصح عن شاعر ثائر، يملك إرادة التغيير ويتطلع دائمًا نحو الأفضل، إنه يؤمن بدور الثورة ويبشر بقيامها ويراها حتمية:

الثورة العملاقة
الفكرة الخلاقة
تجرف فى طريقها المسوخ والطبول
والجيف المعطرة
والنصب الشائهة المبعثرة
تعيد صنع الرائع النبيل
تعيد للمثل القتيل
دمًا جديداً، مسرحًا جديدا
تنفخ فى قصائد الجليد

حرارة الخلق، تعيد خلقها، تعيد[1]

* * *

ويدلي أدونيس بدلوه في قضية الالتزام بالحرية المقترنة بالثورة؛ لأنه يطمح إلى التغيير بنضاله الفكري وبشعره الذي يراه «نبوءة وخلقًا ورؤيا وتغيرا لنظام الأشياء ونظام علاقاتها، وخرقًا للعادة يتيح تغيير العالم»[2]، أي أن وظيفة الشعر عنده هي الخلق والبناء والكشف عن حلول لقضايا وطنه وواقعه الرديء يقول:

لو أننى أعرف كالشاعر أن أكلم الأشياء

لو أننى أعرف أن أغير الفصول

أقول للفرات أن يمتد كالسقيفهْ

أمنع غيرَ الشعرِ أن يبايع الخليفهْ

والشاعر يعكس واقعًا منهارًا ومصيرًا مجهولاً لحياة الإنسان السورى أو العربى بعامة، والشاعر يصور مساوئ المجتمع ويعتصره الألم لمظاهر السلبية والتملق للحكام الذين هم أصل كل فساد. وفى قصيدته التى بعنوان: «الفراغ» ينادى بثورة تسحق الأوثان وتبعث الخصب فى الحياة وتزيل الهوان، فهو يتغنى بالثورة قائلاً:

فراغ فراغ، ألا ثورةٌ

تقصف بُنيانَهُ

وتنشلنا منه، من فجره الزنيم

ومن ليله البهيمُ؟

ألا ثورة فى الصميم

تشيد لنا بيتًا

وتُجرى معاصرها زيتًا

وتملأ بالزارعين السهولا

وتملأ بالخلق، بالثورة العقُولا ؟[3]

إن الشاعر يتكئ على بعث الروح الثورية، بالرغم من الأسلوب المباشر والخطابية التى تغلب على هذه القصيدة، فإن التزامه القومى دفعه إلى الثورة طالبًا من أبناء قومه أن يكونوا صانعى حياتهم ومصيرهم، إنه يرى فيها خلاصه وخلاص قومه، وهو كسائر شعراء المرحلة الذين عكسوا فى شعرهم حضارة الإنسان العربى الممزق، وهرب مثلهم وراء الرموز والتغميضات متصنعًا عمليات البحث عن الحقيقة وسبل الخلاص، حيث ارتاد أرض الأساطير والرموز باحثًا عن الذات، بعد أن عانى الفقر واليأس واللاشيء، عانى أيضًا قضية الموت كما عاناها السياب من قبل على المستوى الفردى والقومى والإنسانى.

أصبح الشاعر يتغنى بأسطورة الفينق، وبعودة تموز المنقذ، والغد الأحلى مستجيبًا إلى الرغبة فى الانبعاث الكامنة فى لا وعى كل إنسان، فيقول فى مقطع بعنوان: «عودة الشمس»[4] فيماثل الشاعر بين فينق

(١) النار والكلمات ١٧٢

(٢) أدونيس زمن الشعر: ٥٠ وما يليها، دار العودة بيروت ١٩٧٣.

(٣) الأعمال الكاملة ٢٣٤، المجلد الأول، ط بيروت ١٩٧١.

(٤) السابق : ٤٧٧.

والشمس، فيعدو انبعاثه بعد موته حتيمًا مثلما تشرق الشمس بعد الغروب يقول:

وحينما تنتحب الأجراس والطريقْ
فى هجرة الشمس عن المدينه
أيقظ لنا ، ياالهب الرعد على التلال
أيقظ لنا فينق
نهتف لرؤيا ناره الحزينهْ
قبل الضحى وقبل أن تقال
نحمل عينيه مع الطريقْ
فى عودة الشمس إلى المدينهْ.

إنه يؤمن بالكلمة، ويهاجم ويتحدى صاحب السلطان، ويرفض شتى المؤسسات القومية:

سيدى أعرف أن المقصله
بانتظارى
غير أنى شاعر أعبد نارى
وأحب الجلجلة

ويظل الشاعر آخر الأمر مثاليًا يتصور الكون على نحو خاص اكتشف عالمه الباطنى الغامض، حتى فى الحلم، أو الرحلات إلى السماوات فى خليط من رؤى متوهمة، ورموز بدائية تشير إلى تركيب العالم كما يراه أو يحلم به. فأعاد إلى المعانى والكلمات قدرتها السحرية على بعث العالم بتنسيقها فى تسلسل جديد لا يتفق مع المنطق العادى لمفهومها اللغوى[1]، فثار على المنطق العادى لمفهوم الكلمات اللغوى، وراح يربطها بالعالم الذى يطمح إلى خلقه بغابات من الأسرار والتعاويذ ومهاوى السقوط.

وعلى ذلك النحو رأينا فى هذا الفصل أن الثورة من أجل الحرية كانت من القضايا التى شغلت حيزًا واسعًا فى الشعر الحديث. وهذا يؤكد دور الشعر فى التغيير والتنوير.

وكان الشعراء على اختلاف مواقفهم ينتمون إلى إطار حضارى واحد، أى هم ينتمون إلى عصر الثورة، فما نقوله عن صلاح مثلاً نقوله: عن أدونيس، وأمل دنقل، وحجازى، الذى غير زمانًا يتعرف فيه على نموذج المغترب منذ ديوانه الأول «مدينة بلا قلب»، ثم تحول إلى الثائر الإيجابى وامتد طموحه إلى أن قال: «إن قضيتى الآن هى أن أجعل من الغريب والثورى شخصًا واحدًا»[2]، ورأينا البياتى يقوم بتصوير الدمار الشامل والعقم الذى كان يسود الأشياء، وعندما جاوز مرحلة التصوير، لم يكن ذلك مرتبطًا بالعثور على مبرر اجتماعى للتمرد، بل كان مرتبطًا بالقضية السياسية التى ترفض تفسخ الواقع وتتمرد عليه.

وهكذا تتعدد المواقف وتتلاقى الخيوط المختلفة فتتوازى مرة وتتقاطع أخرى حتى يصعب تحديد مسار عام موحد لمواقفهم الفكرية.

(١) انظر : د. سعيد على دراسة لديوان «كتاب التحولات والهجرة»، مجلة الآداب، عدد (١) ١٩٩٧، ص ١٩.
(٢) مجلة الآداب البيروتية، عدد مارس ١٩٦٦، ص ٧.

القضية الثانية

قضية العدل والعدالة الاجتماعية

شغل الشعراء بقضايا العدل الاجتماعى، فرصدوا كل ما يعصف بالواقع من تفاوت الدخول والكفاية، وكان الفقر والجوع والمرض وسوء توزيع الثروة والفارق الكبير بين حياتى القرية والمدينة، من الموضوعات التى عرض لها الشعراء بنبض وطنى وحس اجتماعى. وأجمعوا - على تفاوت مذاهبهم - على الاهتمام بحق الناس في الحياة الكريمة.

ونحن لو أمعنا النظر فى موقف الشعراء حول هذه القضية، نجد عدة منهم يلفتون النظر لأول وهلة إلى هذا المجال؛ لأنهم فى أثناء بحثهم عن العدالة كسروا حواجز المألوف من اللغة، ليؤكدوا أنه لا شىء يتجمد أمام الشاعر إلا إذا خانته ملكته. أقصد إلا إذا نازعت عندهم الفكرة الصياغة وغلبتها. وتبدو الجمل الشعرية المتتابعة عند أحد الشعراء - وهو محمد أحمد حمد فى ديوانه «قطف القمر»[(١)]: حتى فى تتابع مفردات سياقاته اللغوية بواو العطف وبالبدل - أكثر شاعرية وأدق تعبيراً من كثير غيره أبرزوا ظاهرة القهر الذى تفرضه الحياة باسم القدر، وتلجأ إليه السلطة كلما ضاع التمييز أمامها بين الأثرة والإيثار.. بين أن تعطى وأن تأخذ بين أن تسلب بوطأة رأى تفرضه وأن تعطى وهمًا يعتّم على مشرق ينتظره الفقراء، يقول حمد[(٢)]:

راودتنا المدينة - كنا صغاراً نهيم بفتنتها

حين كنا نطوف بأرجائها نتسمع نبض الوطن

ورأينا تباشير ضوء حسبناه نجم العدالة

يشرق فى أفق الفقراء

ولما كبر لم تبرح مخيلته صورة نجم العدالة، وظل وهو يعشق، كذلك وهو يتسخط على تخلف مجتمعه فى التاريخ والواقع - يرتاد بشاعريته، حيث يتناثر هؤلاء الفقراء ليصوغ أغانيه، فيقول[(٣)]:

نهر هلامى عنيف الخطو كالإعصار يصفع الضلوع

مدّوما تحت غشاء العشب والطحالب السوداء والعناء

يرعد في عروق شعبىَ الحزين

كأنما بعض الفقاقيع على خد المياه الناعمةْ

تثير دوامة بين ضلوع النهر

دوامة من قهر

أصغى إليها تستعير صوتها من لهجة البركان

من دمدمات الريح فى جدائل السحاب والشجر

من صرخات النار والجياع

(١) ط. دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ط (أولى) ١٩٩٢.

(٢) قطف القمر: ص ٥٠.

(٣) نفسه ص ٢٠، ٢١.

من تفجرات الرعد والمطر

ومن صهيل الخيل فى الميدان

أصغى إليها كى أصوغ الأغنية

أعتصر الأصوات والأنغام والحروف

أضوع لحن النقمة المقدسة

لحنًا جحيميَ الحوار

يحاكم التجار والجزار والسماسرة

وهنا يتاح للنقد الشكلى فى تلك الأسطر أن يصول ويجول فى التحليل والتأويل، لكنه فى كل الأحوال يواجه بزخم لا يقلص فضاء الأسطر ولا يستهين بفكره. ولا يستطيع بجانب ذلك أن يكتفى بالنظر إلى الشكل وحده ـ وهو هنا الألفاظ وتركيباتها دون الالتفات إلى المحتوى أو المضمون الذى هو المعانى عند قدمائنا، والدلالات عند محدثينا؛ لأنهما فى الواقع ليسا عنصرين منفصلين متقابلين. وإنما هما فى حالة الإفراد من مكونات الصياغة الشعرية التى أعطاها الشاعر فكره شعرًا رشيقًا متلاحمًا على المستوى الصوتى والمستوى التوصيلى بالجمل. أى لا تنافر فى المفرد، ولا فى السياق اللغوى لتركيبه مع ما يجاوره من مفردات أخرى، بجانب التوافق الواضح مع المعنى المقصود، من خلال المقولة البلاغية المعروفة: «لكل مقام مقال» بمعنى ما يقتضيه الحال من عبارة تجعل عنصر التلقى مفهومًا ومؤثرًا.

أما إذا قرأ لشاعر آخر اخترته عشوائيًا ـ وهو سعدى يوسف فى قصيدة نشرتها له مجلة «إبداع» ـ فسنرى بمنهجية النقد التكاملى، الفارق الهائل بين شاعرية حمد الدافئة المثيرة وشاعريته الفاترة على الرغم من طول باعه فى حركة الشعر الحديث، يقول شاكيًا قهر المتملك بسلطانه[1]:

وجنودك ليسوا جُنْدَ الله

نحن ـ الفقراء ـ لنا أرض الآلهة الغَرْقَى

آلهة الثيران

آلهة النيران

آلهة الأحزان المجبولة صلصالاً ودمًا فى أغنية

نحن ـ الفقراء ـ لنا ربُّ الفقراء

الطالع من أضلاع الفلاحين

الجائعُ

والناصعُ

والرافعُ كل جبين

نحن الموتى يا أمريكا

فليأتِ جنودك!

وربما كانت تلك الأسطر ـ وهى آخر مقطع فى مطولة الشاعر أجمل ما فى هذه المطولة، وقد ابتعد فيها عن ثرثرة بعضها مقطع متكرر على نحو موصول فى السياق كله، ويمكن استخدام الاصطلاح الإنجليزى refrain للدلالة عليه :

God save America

(١) مجلة إبداع، العدد (١٢)، ديسمبر ١٩٩٥، ص٢٢، ٢٤، والقصيدة عنوانها: America America

My home sweet home

يا رب احفظ أمريكا

موطنى، موطنى اللذيذ

وبعضها الآخر مفردات تتردى بنثريتها وتُثقل بالإخبار الذى لا يفرق بين الإثارة الإعلامية والفهم المستبطِن رمز الصورة: الجنرالون، الجينز، ليبراسيون، الجاز، شارع ريڤولى، ساكز مانتو، لا. ل. لا. لا. ل. لا، مارك توين، الجنازير إبراهام لينكولن سجائرك المهرية، مسدس چيمس بوند، هوائيات التليفزيون!

وكانت هذه ـ وغيرها كثير ـ غثاءً لفظياً وثقلا أعجز من أن يشكل مركبات فكرية وعاطفية تحرك المتلقين وتستثيرهم، ولا تعرقل طريق تحصيلهم للمعانى المشعثة. ولا أظن أن يكون من المقبول دائمًا التشبث بكلمات الحياة اليومية، وإن أغْرت بعض الشكليين بإدخالها فى الخطاب الشعرى؛ لأنها فى ذاتها تثير جدلاً من الصعب قبوله، لاسيما إذا كان من حقنا ـ نحن المتلقين أن نواجه بما لا يحقق بإشعاعاته مطلب التأثير الشعرى الذى يمتع بقدر ما يُعرّف أو الذى يوازن، كما يقول أحد الباحثين «بين الشوق والالتزام»[(١)].

ولا شك أن ذلك النص ـ ونظيره وارد عندَ كثرة يصعب أن يشى بجهد يُحْكِمُ بناء الأسلوب الشعرى.. ومن ثم لا يشعّ منه هذا النور الذى أحيطت به تجليات الشاعر السابق، وأقل ما يمكن القول فيه: إنه لم يحسن الإفادة من تنازع الفن والفكر.

ولعل ما نقرأه من قليل شعر صلاح عبد الصبور الملتزم فيه بقضية العدل ـ وهذا الجانب أكثر ظهوراً وأعمق دلالة فى شعره المسرحى ـ يكفى للزعم بأنه نجح من حيث أخفق سعدى يوسف، وأبى أن يسقط بشعره فى هاوية الإلزام الموجه وغير المسئول فنيًا، يقول صلاح وهو يشير إلى الإخوة صحبته، ليس بتجاهل الآخرين الذين شبَّ وسطهم وأدرك كيف كانوا يحلمون، وكيف اعتادوا أن ينظروا إلى الأطراف المتباينة فى هذا المجتمع الذى يقتر على الأغلبية:

حنينى غريب

إلى صحبتى

إلى إخوتى

إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة

وقد يحلمون بقصر مَشِيدْ

وبابٍ حديد

وحورية فى جوار السَّرِيرْ

ومائدة فوقها ألف صحنْ

دجاج وبط وخبز كثير[(٢)]

هكذا ببساطة وبشعرية لم يفسدها شيء من «مفردات» صباه البعيد، الذى لا يمس جانب هذه المفردات الخارجيّ النثرى، ركز على قيمتها الفنية جاعلاً منطلقه البديهة التى

(١) مصطفى ناصف فى مجلة «إبداع» عدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٥، ص ١١.

(٢) الناس فى بلادى ص ٥٨

تقول إن محاورة الواقع شعريًا لا تعنى نقله حرفيًا حتى وإن لم يلجأ صياغيًا إلى أى مجاز أو رمز. وكأنه كان مستغنيًا عن كل شيء سوى الموقف بما يبلوره من بعض التفصيلات «المختارة» تلك التى تحمل قدرًا من المفارقة: واقع صحبة يفرض فقرها وجوعها فيه مجتمع «ظالم» وحلم لها بثراء يُشبع ويُلذ كل شقى منهزم. وذلك فى لحظة قيلولة ـ فوق المصطبة ـ عجز الشاعر عن اختراق حاجز القدرة الذى لا قبل للذات الشعرية سوى أن تنهار أمامه، وبالتالى لن توفق إلى أن تظفر بتلك المائدة الخرافية ذات الصحون الألف والخبز الكثير!

وأكثر من هذا تحمل الأسطر نفسها زمن الصبا القريب ومرارة الزمن فى شباب الشاعر المبكر وهو يواجه المدينة بشوارعها المزدحمة وعماراتها المستفزة، وستظل تلك المواجهة قائمة حتى تفرض عليه «الحزن» فى سائر قصائده، لكنها فى هذه الأسطر لم تمنعه من أن يحلم بالخلاص، وللحظات شعر برغمها براحة من حاله التى تعتصرها الأيام فى قسوة.

وفى إطار هذا القهر، قد تتعاظم الذات وتحاول أن تتعالى على الجوع والفقر ـ وليس ثمة نقود فى الجيب ـ فلا تملك إلا أن تعلن احتجاجها بلعنة ما. ويبدو أحمد عبد المعطى حجازى فى هذا الموقف والناسُ من حوله ساهمون يكادون لا يعرفون بعضهم يقول ذاكرًا أخا له فى الشقاء[١]:

يا للصديق

يكاد يلعنه الطريق

ما وجهته

ما قصته

لو كان فى جيبى نقود!

يا قاهرة

أيا قبابًا متخمات قاعده

يا مئذنات ملحده

أنا هنا لا شيء كالموتى.. كرؤيا عابره

أجر ساقى المجهده

للسيدة!

وبهذا التمكن الواثق وفى سيطرة كاملة على فكره وأدوات فنه، يتسلل إلى أعماقنا بمؤشرات خارجية لها تداعياتها المختلفة. ومن خلال كآبة الشخص الذى آخاه أو صادقة ـ واللغة المفعمة بالغضب والإثارة مع النداءات المتوالية بالمفارقة الفاجعة ـ يجاوز بنجاح المواضعة الواقعية إلى التأثير الإيجابى.

والنجاح نفسه يحققه شاعر عصرى قيل فى أصالته ما قيل، لكنه سائر على الطريق بإصرار، وفى مباشرة غير ممجوجة هذا الشاعر ـ هو فاروق جويدة ـ قال محتجًا على الحاضر المؤلم إلى حد الموات[٢]:

(١) مدينة بلا قلب، بيروت ١٩٥٩، ص ٤٤.

(١) انظر ديوان «ويبقى الحب» ط غريب بالقاهرة، ص٥٠.

والجائعون على الطريق

يصارعون الموت

فى زمن الشقاء

فالحب مات على الطريق

كما يموت الأشقياء

وعلى رغيف الخبز مات الحبُّ

وانتحر الوفاء.

وإنها لوقفة عاطفية قصيرة النفس، وتتسارع مثيراتها نحو مركز واحد هو الموت.. جوعًا أو شقاء أو بحثًا عن رغيف خبز، ومن ثم تحتوينا طاقتها الإيحائية احتواء كاملاً، ولاسيما فى التناظر القائم على التشبيه المحدد للعلاقة الإنسانية القائمة على فقدان الحبّ أو انعدامه. وقد بيّن شاعر آخر أن ثمة ما يجمع الجوع والشقاء والموت على الطريق، وهو الظلم القاهر مقابلاً للعدل الذى تقرره السماء، أما ذلك الشاعر فهو عبد الله السيد شرف عندما يقول[1]:

فالأرض ولودْ

تورق

إن لامسها العدل ورود

وتفجّرُ...

إن ضايقها الزيفُ ـ السيف

فى كل فصول العام!

وفى «حكاية قصيرة» سبق أحمد كمال زكى الشاعر بسنوات متحدثًا عن وأد العدل بهمجية الطاغية ثم إحيائه بثورة الشعب عليه، فبعد أن كان الناس:

يدندنون

ويضحكون

وكلُّ بابٍ فى انتظار

أن يعبر السدّةَ أيُّ غائب

أو أيّ سائل

ففى القلوب مطْرحُ وساعدا حنان

اقتحم أعوان الطاغية حماهم «وحطموا ما حطموا حتى السماء» فانجاب النور وصوّحت ورداته» كما صوّحت الأغانى ومشاعر الحب، لكن الساعةَ دقتْ وأفاق الجميع..

مشاتلاً وعشبْ

أو ضفةً وبرتقال

أو قصةً عن «كنْ» فكان

فيها يموت الطاغية

ويملك الحياة صناع الحياة[2].

وإذا كانت هذه الحكاية التى وصفها الشاعر بأنها نقية رقيقة كالسوسنة وتمشى بها الدنيا تطير، قد انتهت لديه فإنها لا تنتهى قط كلما تعرض لها النقد التحليلى؛ لأنها من وجهة النظر التى أتبناها ـ ذات فاعلية فنية من جانبى دلالات الألفاظ وصيغ عباراتها

---

(١) انظر: ديوان «تأملات فى وجه ملائكى» ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٧.

(١) أناشيد صغيرة، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، نوفمبر ١٩٦٣، ص ٧٣، ٧٤.

القصيرة والبعيدة عن سردية اللغة المتداولة فى محيط المصالح العملية مهما يكن مستواها. وفى حدود المعرفة والوجدان والإرادة رغم أنها فى الشعر ثالوث المطلقات الصعبة فى تخطيطات ريتشاردز[1] نرانا إزاء بنية شعورية ـ مبعثها التجربة الشعرية ـ تبدو على حظ كبير من القيمة الجمالية. وفى الوقت نفسه نجد لها فى القصيدة آثارها اللاحقة بما تجدده فى تجارب الحياة. وهذا راجع ـ بدون شك ـ إلى التوازن الذى صدر عنه الشاعر بين أدوات التجربة الشعرية ذاتها ومعالم الفكر الموضوعى فى نسيج تجربته.

ويتلقى أحمد سويلم القضية من زاوية أخرى فى «تفاصيل ما حدث فى زمان الرمادة» وهو عام ممتد امتداد الأبدية؛ لأن فيه عشقًا غاب وحضرت ذكراه ـ وبتوظيف فنى لتاريخ يرجع إلى أيام الخليفة عمر بن الخطاب فى أم القرى يقول[2]:

أين ضفائرُك الخيره

حَوْصلات العصافير أحرقها الملحُ

حُلمى وحُلم الجياع تبخر دون رجوع

وتظلُّ تسائل (جاءت إجابتهم شافيه)

أيها الجائعون انظروا، فالقرى حولكم جائعه

نحن نحيا زمان الرماده

تلك أقدارُنا.. تلك.. تلك.. تلْ!

فلا تفاؤل، والشاعر لا يكاد يطمئن إلا لليأس من تحقيق العدالة الاجتماعية. حتى لقد خلت قصيدته كلها من دلالات «نهاية قادمة للمجاعة» أو نبوءة تساعده عليها مقدرته على استنباط وظيفة الشعر ـ حتى من خلال قراءاته التراثية ـ وبداهةً تأذن للنص بأن يتحمل مفارقة، بل مفارقات فتح هو لها بابًا لطريق يغاير الطرق المعبَّدة التى يسهل على الشعراء كافة طروقها.

ويتفق معه أمل دنقل الذى عاش فى مفترق الطرق وفى زمن الاستلاب، فنراه يعبر عن رؤية شاعر أراد أن يصبح الشعر واقعًا والواقع شعرًا منسوجًا من تفاصيل الحياة، فكان يرى الواقع من خلال هذه العذابات فقدم للعدل رؤية ثاقبة ونافذة، رؤية شاعر من أصحاب الوعى يغوص وعيه فى أحشاء الحاضر، يتجاوز همومه الذاتية من أجل الوصول إلى الحقيقة، والتواصل مع الآخرين من الفقراء المقهورين المغلوبين من عباد الله، الذين يعيشون فى عالم يحكمه السفاحون، وينعم بخيراته المنحلون والجبناء، وهو العالم الذى يرفضه أمل تمامًا. وقد انتهى الجدال بين عالم الموت وعالم الحياة، وتحددت نتيجة الصراع بينهما فى قصيدة «سفر التكوين.»

قلت: فليكن الحبُ فى الأرض، لكنه لم يكن

أصبح الحب ملكًا لمن يملكون الثمن

ورأى الربُ ذلك غير حسن

(١) رويستر ويفور هاملتون: الشعر والتأمل بترجمة محمد مصطفى بدوى، ط المؤسسة المصرية العامة، ص٣٤.

(٢) الليل وذاكرة الأوراق، ط مكتبة مدبولى ١٩٧٧، ص٦٤.

قلت: فليكن العدلُ فى الأرض

أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان والكفن

....

قلت فليكن العقل فى الأرض، لكنه لم يكن

سقط العقل عن دورة النفى والسجن.. حتى يجن

ورأى الرب ذلك غير حسن[1].

ولا يجد الشاعر حلاً لهذا الموقف إلا بثورة كاسحة لكل هذا العفن تعيد الأرض إلى الفقراء، ليصنعوا لأنفسهم ملكوتًا لا يدخله الأغنياء الذين يستغلونهم ويصوغون من عرق الأجراء «لآلئ تاج وأقراط عاج ومسبحة للرياء».

ثم يعلن أنه ينتمى للمقهورين من الفقراء وتلح عليه فكرة عودة الأرض لأصحابها لكى ينتهى استلاب الأرض والوطن وهو حلم طالما أرق الشعراء:

إننى أول الفقراء الذين يعيشون مغتربين

يموتون محتسبين لدى العزاء

قلت: فلتكن الأرض لى ولهم.

إنه يحن للعودة إلى رحم أمه وإلى مرحلة البراءة، ولكن كيف يتأتى له ذلك بعد أن خرج إلى عالم القسوة والجوع؟، إنه يرى وجهه فى الصخرة والينبوع وفى سمات الجوع:

حدقت فى الصخر وفى الينبوعْ

رأيت وجهى فى سمات الجوع!

حدقت فى جيبى المقلوب

رأيتنى الصليب والمصلوبْ

صرختُ كنت خارجًا من رحم الهناءه

صرخت أطلبُ البراءة

كينونتى. مشنقتى

وحبلى السرى

حبلها

المقطوع![2]

وينحاز أيضًا عبد المعطى حجازى إلى المقهورين الذين يعانون شظف العيش والجوع والمرض فيكتب ـ أيضًا ـ من أجل المعذبين فى الريف البعيد، وإلى القرية موضع الفعل الإنسانى، والجمال البكر والبراءة، ولذلك يقرن نفسه بسكانها فيتوحد معهم:

وفلاحون نحن هنا.. بلا أرض، ولا أبناء

نسير جماعة فى الشمس

يقصر ظلنا ويطول. يقصر ظلنا ويطول

ونحن نسير نبحث فى بلاد الله عن بلد

ننام بظل مسجده

ونشرب شاينا فى باب مقهاه

ونمضى والفئوس على كواهلنا من المهد إلى اللحد

---

(١) الأعمال الكاملة الأصحاح الثالث وما بعده ٢٣٠.

(١) السابق : ٣١٥.

تكاثر جمعنا فى الشمس، وامتلأت بنا
الصحراء

أقل الناس فلاحون أغراب

بلا أرض ولا أبناء[1]

ويرى الشاعر أنه لكى يجاوز الوطن فقره وجهله لابد له من بطل نابع من أرضه، بل من ريفه وكان عبد الناصر هو هذا البطل الذى سيحقق الحرية والعدالة، وبحساسية الفنان يدرك ما يحفل به النظام من تناقضات، فبجوار دولة الفقراء أوجدوا السجن :

لى ليلة فيه

وكل جيلنا الشهيد

عاش لياليه

فالسجن باب، ليس عنه من محيد[2]

ويستيقظ الشاعر على الواقع المرير بعد أن ضاع حلمه بموت البطل دون أن يحقق للفقراء ما وعد به، ثم يتحول فجأة من الغناء للثورة ولزعيمها إلى البكاء عليهما فى «مرثية للعمر الجميل»، و«كائنات مملكة الليل».

وهكذا أدرك الشاعر دوره الريادى التنويرى فى مجتمعه، وقد اتسعت رؤيته للواقع إلى الحد الذى أمكنه التعرف على القوى التى سيطرت عليه، ومن ثم لا يصبح فنه مجرد صرخة ذاتية أو تعبيراً مرضياً عن العالم، ولكنه سيصبح بالضرورة تقدمياً من ناحية، وإنسانياً من ناحية أخرى[3].

وقد انتزع السياب كل صوره ورموزه من واقع العراق الذى يعيش فى وجدانه مهما تغرب، وقد رأى بلاده هبطت إلى أقصى مدى تهبط إليه أى دولة، حيث الفقر والموت والخراب والعمال والفلاحون صرعى المرضى والعفن[4]، وحيث الإنسان العراقى الذى أوصلته المطامح والأهواء إلى واقع مرير، فالجوع والحرمان والطغيان لا يطاق بالرغم من كثرة خيراته، والتى حرم منها:

وفى العراق جوعْ

وينثرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ

لتشبعَ الغربان والجرادْ

وتطحَن الشوانَ والحجرْ

رحى تدور فى الحقول... حولها بَشَرْ

مطرْ..

مطرْ..

مطرْ..[5]

فالعراق بلد خصيب غير أن خيراته لا توزع على الجميع توزيعاً عادلاً، فالبعض يعيش فى ترف، وعامة الناس يموتون من الجوع والفقر:

(1) الأعمال الكاملة ١١٩ وما بعدها.

(2) السابق ٢٥٦.

(3) انظر. د. عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض. الهيئة العامة للكتاب، ص ٣٣.

(4) انظر :د. أحمد كمال زكى، دراسات فى النقد الأدبى، ص٢٥٥.

(5) ديوان: أنشودة المطر ، دار العودة، بيروت ١٩٧١. ص٤٧٤: ٤٨١

فمنذ أن كنا صغاراً كانت السماء

تغيم فى الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام حين يعشب الثرى، نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطرْ..

مطرْ..

مطرْ..

وقد انضم الشاعر إلى الكادحين والمسحوقين والجائعين من أبناء الوطن، معبراً بكلماته عن الشقاء الذى يعم حياة الفقراء وهم يشربون «من لجه الخليج والقرار» فى حين ينعم المستغلون بخيراته دون سائر أبناء الشعب، ولكنه يؤمن بالغد الأفضل إثر ثورة تصحح الأوضاع، وتقضى على الخلل. وهنا «سيعشب العراق بالمطر».

فى كل قطرة من المطر.

حمراءُ أو صفراءُ من أجنّة الزَهَرْ

وكل دمعةٍ من الجياع والعراة

وكل قطرةٍ تراق من دمِ العبيدْ

فهى ابتسامُ فى انتظار مبسم جديد.

والسياب يدعو إلى المحافظة على القرية التى توشك أن تزول، وما على أبناء قرية جيكور إلا أن يعودوا إليها لتعود إليها الحياة، وكأن عودتهم هى عودة تموز المخلص، ومن الهوة الواسعة التى تفصل بين رغبات الإنسان وقدراته يبرز المجتمع الجيكورى وديعًا هادئًا، فضلاً عن رفض كامل لحياة الآلة ولدخانها الأسود ولعرق عمالها ووجوههم الكالحة[1].

التزم السياب بمبادئ العدل الاجتماعى والمساواة فى توزيع الثروة، فالنظام الاقتصادى المتعسف هو المسئول عن شقاء فئات الشعب الكادحة، وهذا ما قد دفع المومس العمياء إلى أن توجه إدانتها للمجتمع ونظمه وإهداره لحقوق المرأة تقول بعد أن احترفت البغاء[2]:

ومن الذى جَعَلَ النساءْ

دونَ الرجالْ، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاءْ!

اللهُ ـ عزَ وجلْ ـ شاءْ

ألاّ يكُنَّ سوى بَغايا أو حَواضِنَ أوْ إماءْ

أو خادمات يستبيحُ عفافَهُن المُتْرَفُون

أو سائلات يَشْتَهيهَن الرجالُ المحسنون[3]!

وعندما لم تجد مجيباً قررت المقاومة والانتقام من الرجال، فهى «ستعيش للثأر الرهيب» وتستثنى رجال قريتها لأنهم كانوا جياعًا مثلها ومثل أبيها فهم ضحايا مجتمع فاسد وقيم مزيفة.

(١) انظر: دراسات فى النقد الأدبى: ٢٦٣.

(٢) الديوان . ٥٠٩ : ٥٤٢.

(٣) الديوان ٥٢١ وما بعدها.

وقد نجح السياب فى بلورة المتناقضات فى حياة الشعب العراقى وظل موزع النفس بين رؤيتـه المثـاليـة وبين الواقع الكابوسى الرابض على صـدره فـدعـا إلى طريق التضحية التى تمهد للميلاد الجديد منطلقًا من قاعدة إنسانية عامة:

جيكور.. ستولد جيكور

الزهر سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحى

من غصة موتى.. من نارى

سيفيض البيدر بالقمح

والجرن سيضحك للصبح.

ونلمح أوجه الاتفاق بين البياتي والسياب في محاولتهما إقامة حياة اجتماعية عادلة تظللها المساواة بين الناس جميعًا والانتصار لطائفة العمال والفلاحين الكادحين من أبناء المجتمع باعتبارهم عصب الحياة وأمل التقدم.

راح البياتى يبحث عن وسيلة للخلاص من الفقر والشقاء والظلم الاجتماعى، فدفع الحلاج فى «رحلة حول الكلمات» إلى أن يتجول وسط الناس فهاله ما رأى من أهوال يقول:

ما أوحشَ الليلَ إذا ما انطفأ المصباحْ

وأكلتْ خبزَ الجياعِ الكادحينَ زمرُ الذئابْ

وصائدو الذبابْ

وخربتْ حديقةَ الصباحْ

السُّحبُ السوداءُ والأمطارُ والرياحْ

وأوحشَ الخريفَ فوقَ هذه الهضابْ

وهو يَدُبُّ فى عروقِ شجرِ الزَّقُّومِ، فى خمائلِ الضبابْ.

فالشاعر يصور الواقع المرير، وإنسان العصر بانكساراته وإحباطاته ليصل إلى حد القتامة فلم يجد ملجأ إلا إلى الله يتضرع إليه:

يا مُسْكِرى بحبه

مُحَيْرى فى قربهْ

يا مُغلق الأبوابْ

الفقراءُ مَنَحُونى هذه الأسمالْ

وهذه الأمْوالْ

فمدَّ لى يَديْكَ عَبْرَ سنواتِ الموتِ الحصارْ

والصمتِ والبحثِ عن الجذورِ والآبارْ

ومزق الأسدافَ وليقبل السياف

فناقتى نحرتها وأكل الأضياف

وارتحلوا

وهاأنذا أقلب الأصداف.

وتبلغ الصورة مداها فيحصر همه فى تعريه ما يموج به المجتمع من ظلم ويأس ومع ذلك فهو يؤكد بكلماته شدة تعاطفه مع الذين ينضم إلى جوارهم، والذين يقفون فى الصف المقابل:

وضَجَّ فى خرائب المدينةْ

الفقراءُ إخْوَتى

يَبْكُونَ فاستيقظتُ مذعوراً على وَقْع خُطا الزمانْ

ولم أجْد إلا شُهُودَ الزور والسلطانْ

حَوْلي يَحُومُونَ وحولي يَرْقُصون، إنها وليمة الشيطانْ

بين الذئاب، ها أنا عرْيانْ[1].

بحث البياتي عن العدل فلم يعثر عليه حتى في الموت، فمصطفى البائس الفقير «مات على الرصيف في الظهيرة» بعد أن أضناه كثرة العمل، أما الشاه أو الحاكم أو الإقطاعي، فمات وهو في ذروة النعيم، بكاه الشعراء وأفراد الحاشية والذين يتعيشون من فَيْءِ القصور، ولكن هناك مصطفى غيره وآخرين تخور قواهم من شدة التعب لكي ينعم الشاة وأمثاله بحياتهم، يقول في قصيدته «لتكن الحياة عادلة»:

ومصطفى الآخر في الحقل على مسحاته يَخُورْ

مُهَشَّمًا مَنْخُورْ

عيونُه جاحظةٌ، ووجههُ مَجْدُورْ

يستقرئُ الأرضَ ويمضي باحثًا فيها عن الجذورْ

السندبادُ من هنامر، ومرت هذه العصور

وألفُ ليلةٍ بنتْ، وهُدِّمَتْ قُصور

وهو على مسحاته يَدُورْ

والشاه في بلاطه مخمورْ

يغرقُ في الحرير والأطيابْ

ويُطعمُ الكلابْ

الموتُ عَدْلٌ ـ حسنًا، فَلْيُضْرب الشاهُ على قفاهُ

حتى يموتَ، ولتكن عادلةً، يا سيدي، الحياةْ.

وكسائر الشعراء الإنسانيين يثور على الزيف، وعلى إهدار إنسانية الإنسان، وعلى كل من ينال من حضارة الإنسان العربي الممزق، وقد يهرب وراء الرمز متصنعًا عمليات البحث عن الحقيقة في سبيل الخلاص مثلما فعل: صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وعبد المعطي حجازي، والسياب، وهم يرتادون أرض الأساطير باحثين عن الذات وخلاصها وتحقيق العدالة الاجتماعية.

وهكذا شرع الجميع يرصدون الهم الجماعي ودعوا إلى فهم حقيقة المعركة التي يخوضها الإنسان العربي في مجال الواقع والحضارة والتاريخ، ومن خلالهم وجد التعبير الشعري الأرض التي يزدهر فيها، فكانت تجاربهم الشعرية تمضي في ثقة تلبي حاجات العصر، وتفرد كل منهم بخصوصيته، فبدا صلاح عبد الصبور مؤمنًا بالحرية الإنسانية كقاعدة يحرر عليها موقفه الفكري ضد القهر والظلم الاجتماعي، وظل هذا شغله الشاغل؛ حتى انتقل إلى حيز الدراما. بينما ظل حجازي منتظرًا للبطل الذي سيقيم للفقراء دولتهم، وقد أعجزه ذلك ثم رؤية تناقضات السلطة إلى أن وضحت الرؤية بعد

(١) الديوان : ١١.

موت البطل، وظل أمل دنقل وفيًا لدور الشاعر النبى الحالم بتغيير الواقع، أما السياب فكان لا يرى إلا أنين الجوعى والمحرومين مستعينًا برموز تموزية للتعبير عن فكرة البعث المنتظر. وقد تحرك البياتى بنغمات رمزية فى أسى صوفى غامض باحثًا عن الحقيقة فى أعقد المواقف.

القضية الثالثة

القضية الفلسطينية

يشكل أدب المقاومة والكفاح الوطنى حيزًا كبيرًا فى شعرنا المعاصر، وقد أسهم شعراء الالتزام فى إبراز كثير من قضايا الوطن وما يعايشه من صراعات سياسة وهو يتخطى عهود الاستعمار بكل أشكاله، دفاعًا عن حقوق الإنسان المشروعة فى سبيل الحرية والاستقلال.

وما زالت قضية فلسطين تحتل مساحة ضخمة من التحديات التى يواجهها الوطن العربى. وظل الصراع العربى الإسرائيلى منذ الحرب العالمية الثانية دائرًا، وقد حاول كل طرف استخدام أقصى قدراته العسكرية فى حروب متعاقبة حتى يحقق هدفه.

ومنذ التسعينات دخل الصراع مرحلة جديدة، وذلك مع انطلاق مؤتمر مدريد، وما انبثق عنه من مفاوضات ثنائية ومتعددة الأطراف، وأصبحت لغة الحوار تجرى بينهما بالأساليب السلمية لاستكمال مسيرة الحل السلمى من منظور الأرض مقابل السلام والأمن والاستقرار لشعوب المنطقة.

وفى ظل ضبابية الموقف الإسرائيلى فى الفترة الأخيرة، تلك التى أظهرت أن الصهاينة لم يتخلوا قط عن نواياهم التوسعية، كما أظهرت أن التمزق العربى كان نتيجة تخاذل البعض، وهرولة البعض الآخر لتطبيع العلاقات مع إسرائيل، الأمر الذى فتح شهية إسرائيل لإظهار أطماعها وتراجعها عن المضى فى طريق السلام.

أى أن إسرائيل عادت تطل علينا بوجهها الحقيقى، وعبثًا ظلت تناور بشعارات جهزتها لتحقيق مآربها ومنها على سبيل المثال «الشرق أوسطية».

أما فيما يخصنا أو يخص دراستنا من ذلك، فنقول: إن الشعر الفلسطينى يمثل من حيث كونه نشاطا مصيريًا منطلقًا سياسيًا عامًا يؤثر قوميًا فى الشعوب العربية تقدمًا وازدهارًا، وصارت القصيدة فعلاً سياسيًا بقدر ما هى سياق لغوى متميز.

لقد حمل الشعر الرؤية العربية للوضع الفلسطينى المعقد، سواء داخل الأرض المحتلة، حيث يعيش الفلسطينيون على تراب الوطن بلا مواطنه فلسطينية، أو فى الخارج حيث يتعرض الفلسطينيون للمطاردة والتهديد والضياع فى شتى البلاد، كأنما يراد بهم إطفاء شعلة الانتماء للوطن المفقود.

والملاحظ ـ بوجه عام ـ أن شعراء المقاومة صاروا أكثر نضجًا فى الإبداع الشعرى وتشكيله لتنهمر فيوض الدلالات التى تعمق فنيًا جوهر القضية القومية ـ مثلما بلور قضاياهم العالمية أراجون ونيرودا ولوركا ـ وتصور مواقفهم الصلبة ومواجهاتهم لسلطة الاحتلال التى لا تعنى دائمًا بقيمة الإنسان العربى.

وفى قـائمـة المقـاومـين سـمـيح القـاسم، ومـحـمـود درويش، وفـدوى طوقـان، وإبراهيم نصر الله، وتوفيق زياد، ومعين بسيسو من فلسطين. وآخرون كثيرون على مستوى العالم العـربى كله، يتـصـدون بشـعـرهـم للعـدو الصـهيونى. كأنما قدر للشاعر أن يكون فى طليعة شعبه يقاتل معه بالكلمة، وأحيانًا بالبندقية كى تنتصر الإرادة العربية رافضة القهر السياسى الذى شمل الكثير من البلاد العربيـة. ومن أبرز هؤلاء العـرب ـ خـارج الأرض الفلسطينية ـ صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، والبياتى، وبدر توفيق، وأحمد عبد المعطى حجازى، ومحمد أحمد حمد.

ولا بأس من أن نقدم محمود درويش أول ما نقدمه؛ لأنه فيما أتصور كتب أروع شعره فى مـيدان القـضـيـة، وكشف فـيـه المشـاعـر المتأجـجة لديه ولدى كل مواطن عربى، حتى أصبح شـعـره مـزيجـًا من الطمـوح والحـزن والغضب والانكسار والأسى والسخرية. ولقد أكد فى مرحلة متقدمة من حياته صدق جدلية الفن والالتزام، وتأثيرها على الإبداع كمـالاً وجمـالاً. وبدا فى الوقت نفسـه واسع الأفق متمكنًا من صياغته، وآخذًا بقدر من التشاؤم يبعده كثيرًا عن الخط الماركسى الذى طالما التزم به. وفى أبياته التالية نراه يتحدث عن حـالة احـتضـار طويلة، وهى تعنى فى الوقت نفسـه سقوط القضية فى متاهات الإهمال، حتى لو ارتفع صوت سماسرة اللغة العربية من شعراء وخطباء وزعماء بلاغة، يقول:

حالة الاحتضار الطويلة
أرجعتنى إلى شارع فى ضواحى الطفولة
أدخلتنى بيوتًا
قلوبًا
سنابل
منحتنى هوية
جعلتنى قضية
حالة الاحتضار الطويلة
***
دفنوا جثتى فى الملفات والانقلابات وابتعدوا
والبلاد التى كنت أحلم فيها
سوف تبقى البلادَ التى كنت أحلم فيها
أنا فى حالة الاحتضار الطويلة
سيدُ الحزن
والدمع من كل عاشقة عربية
وتكاثر حولى المغنون والخطباء
وعلى جثتى ينبت الشِّعر والزعماء
وكل سماسرة اللغة الوطنية
صفقوا، صفقوا، صفقوا
ولتعش حالة الاحتضار الطويلة[1].

لقد جعل درويش من استمرار اغتصاب أرضـه والمزايدات على تحـريرها مناط

(١) ديوان أحبك أو لا أحبك، ط. دار العودة بيروت، ص٢٧.

شعريته. وفى الأسطر المتقدمة نراه يمزج الماضى بالحاضر، والحلم بالحقيقة، ليعلن يأسه؛ إذ لا مفر من أن تتجمد أو تصل إلى حالة احتضار طويلة. وبعناصر تلك الشعرية المكثفة والمجازات شكل بها أفكاره ومشاعره - ولاسيما بتلاحق عباراته وتسرب مفردات السياسة إليها - رثى نفسه بشعوره بغصص الموت الآتى تتعاوره كل حين، وتهديد القوالين سماسرة اللغة والمصفقين له ولقضيته.

ولما رأى عدم الجدوى من الدعوة إلى الحرية والبكاء على ضياع دوره فى حمايتها، صار طبيعيًا لديه أن يقول ساخرًا فى قصيدته «ويُسدل الستار»[1]:

سيداتى، آنساتى، سادتى

سليتكم عشرين عام

آن لى أن أرحل اليوم

وأن أهرب من هذا الزحام

وأغنى فى الجليل

للعصافير التى تسكن عش المستحيل

ولهذا أستقيل.. أستقيل.. أستقيل.

حُقَّ له أن يعتزل بهذا الإخبار المؤثر واللغة الواضحة، وأن يشرع فى إعداد نفسه للخلاص من منظومة عصره الفكرية ضمن تسلسل حقيقى له بداية أسية ونهاية فاجعة؛ إذ لم يعد له شىء يحمله على الاعتقاد - بعد هزيمة سبع وستين، وتحول الوطن المغتصب إلى ساحة نفاق - بأن عبور الهزيمة ممكن إذا كان هناك أوضاع لا يمكن تبديلها مع غياب الرغبة الفاعلة فى الاستمرار المشرف.

لقد منحنا محمود درويش شعرًا ثوريًا شجاعًا، فيه يتوحد الصدق الفنى بمنطق الثورة، وتشتعل الرغبة العارمة فى الاقتحام من منطلق رفض الاعتقال وبذل الدماء. ومن جانب آخر علق مبدأ المسئولية - أى مسئولية التحرير - على ضرورة تحقيق الانسجام بين الذات والحوادث المتعاقبة غير المترابطة بإرادة الحافز المتصدع بما أصاب الذات العربية.

ولقد بسط كل هذا بأبنية تتراوح بين تعبيرية التقرير الخطابى فى أحيان، وتشكيلية المجاز المفضية إلى بعض التغميض فى أحيان أخرى اتسعت لها قصائده الأخيرة.

ولجأ الشاعر إلى التاريخ يستوحيه واستخدم شخصيات ممزقة بين الانتماء والاغتراب وبدا عنده أن الخروج من الأندلس، العربى المتكرر على مر الزمن، ومن ثم علت فى قصائده نغمة الأسى المتصاعدة بالتسليم بالقدر فى نهاية الأمر يقول فى المساء الأخير على هذه الأرض[2]:

بعد هذا الحصار الطويل، ناموا على ريش أحلامنا

المُلاءات جاهزةٌ، والعطورُ على البابِ جاهزة، والمرايا كثيرة

---

(١) محمود درويش: ط بيروت، ص ٣٠٧.

(٢) أحد عشر كوكبًا. دار العودة بيروت ١٩٩٢، ص٨.

فـادْخلوها لنخـرجَ منهـا تمامًـا، وعـمـا قليـل سنبحث عما

كان تاريخنا حول تاريخكم فى البلاد البعيدة

وسنســألُ أنفسـنا فى النهـاية. هل كـانت الأندلسْ

هاهنـا أم هنـاك؟ علـى الأرض.... أم فـى القصيدة؟

وعلى هذا النحـو حـاول دائمًـا أن يقـدم مأساة مصيرية لم يسبق لأحد أن قاربها مثله بطريقته أو بلغته المتميزة، يقول فى قصيدة بعنوان «نؤرخ أيامنا فى الفراش»[1].

سنكتب من أجل ألا نموت.... سنكتب من أجل أحلامنا

سنكتب أسماءنا كى تَدُلَّ على أصلها شرق أجسـامِنَا

سنكتب ما يكتب الطيرُ فى الفلواتِ، وننسى تواقيع أقدامِنا

ويشارك سميح القاسم، محمود درويش فى لغة النضال والثورية، لكن شعره يتميز بالتفاؤل الواعى، وبصلابة المقاومة فى شتى وسـائلهـا، مع حس بالتعـاطف الإنسـانى وأصالة الطابع القومى، يقول:

دَمُ أسلافى القدامى لم يزل يقطر منى

وصهيل الخيل ما زال، وتفريع السيوف

وأنا أحمل شمسًا فى يمينى وأطوف

فى مغاليق الدجى..... جرحًا يغنى!![2].

هكذا يعـد فى لغـة واضـحـة ــ برغم استعاراتها المتوالية ــ بالعمل من أجل الخلاص برغم كابوسية الواقع، والنضال هو المنطلق من أجل الحرية، كأعظم قضية طالما حـملت دمـاء شـهـداء الحـرية ولا تعـبـأ بالجراحات الغائرة، ثم ترفض المساومة مع العدو الغاصب يقول:

ربما أفقد ـ ما شئت ـ معاشى

ربما أعرض للبيع ثيابى وفراشى

ربما أعـمل حجـاراً... وعتـالاً...... وكناس شوارع

ربما أخمد عريانًا... وجائع

يا عدو الشمس... لكن........ لن أساومْ

وإلى آخر نبض فى عروقى.... سأقاوم[3].

وسميح القاسم يترجم بلغته البسيطة أحلام الشعب العربى والفلسطينى بالسلام، ولكن المنطق المغلوط التى تتبعه إسرائيل يجعل هذا السلام الذى تريده سلامًا زائفًا مرفوضًا، يقول بقدر واضح من الإخبارية التى لم تفقد الشعر قيمته الجمالية:

ليغن غيرى للسلام

وهناك... خلف حواجز الأسلاك... فى قلب الظلام

جثمت مدائنُ... من خيام

---

(١) الشعر والثورة: مختارات مقدمة لمهرجان المربد، ط دار الحرية، بغداد ١٩٧٤.

(٢) السابق : ٢١٥.

(٣) ورد أقل ١٠٩، ط. بيروت ١٩٩٠ دار الحرية بغداد.

سكانها...

مستوطنات الحزن والحمىّ، وسل الذكريات

وهناك... تنطفئ الحياة

فى ناسنا

فى أبرياء... لم يسيئوا للحياة!

ثم يشير الشاعر فى هذه الأبيات إلى هبوط الروح الثائرة والتسليم بالقدر، والتى تلتقط عند العديد من الفلسطينيين وتسرى نغمة الكلل والفقد:

ليغن غيرى للسلام

فعلى ربى وطنى، وفى وديانه ... قتل السلام.

وفى المقابل يتفرد إبراهيم نصر الله بكونه واحداً من شعراء المقاومة الذين عاشوا فى المخيمات وحملوا السلاح دفاعًا عن الأرض؛ فصار بذلك شاهداً على عصره، وبعيداً عن الخطابية وصيحات التهديد والوعيد التى كان يصدرها بعض الشعراء ـ وهو أسلوب محتدم بالشعرية العصرية ـ البالغة ذروة التعبيرية أكد أن الأرض هى الباقية بحبها الذى يضىء الطريق إلى الحياة، والذى يدفع الشهداء إلى الفداء. وفى ديوانه «المطر فى الداخل» يقول فى قصيدته «أتابع فيك نهارى» التى يهديها لأحد الفدائيين:

أتابع فيك نهارى

وأترك للحزن فى صوت أمى الأغانى

لأخرج من دمعة ترتدينى

***

أرافق فيك جذورى

وأرحل ممتلئًا بامتداد الأمانى

لأمعن فى طلقة تشتهينى

***

سأقاسمك الآن صوتى

وأنمو على شفتيك

وحلمى

وأكبر فى مقلتيك

وحزن البيوت القتيلة

ثم أصبح إليك[1]

ويطرح أيضًا من خلال ديوانه «نعمان يسترد لونه» قضية الدم العربى والفدائى المناضل بطريقة فعالة، ومن حيث كونه أملاً أو رغبة قومية أو هدفًا مثاليًا، يراها فى وجهه كل يوم فى مرآة الشتات العربى شأنه شأن المغتربين فى أمتهم. ويبدو نعمان رمزًا لكل المناضلين المطاردين من أرضهم، ومن قبل الأنظمة الجائرة. ومع ذلك يمتلك القدرة على أن يمر بالديار هادئًا، وفى أعماقه يزأر الدم العربى يغريه دائمًا بالعودة إلى مسقط رأسه، يحكى الشاعر عنه، فيقول:

ونعمان يعشق طلقته

حين يطلقها

(١) انظر: شاكر النابلسى، رغيف النار والحنطة، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٣٨ وما بعدها.

وحين يفر

يخبئها فى ثنايا القميص

ويظل نعمان يردد دائمًا

أنا نعمان

طاردنى الرحيل

فعدت ثانية إلى أمى

لأشرب من يديها الماء والذكرى[1].

وهذا هو القص الشعرى ـ ويعد أحد أساليب التعبير في الشعرية الحديثة ـ وقد لون الشاعر الحياة بدماء نعمان، وبالموال الباكى أشار إلى مأزق الحرية وانعزالها عن حركة التاريخ، على نحو جعله يصرخ قائلاً:

امنحونى فضاء

لأرسم منفى يليق بهذا العذاب.

وبمتابعة شعر الشاعر نلحظ بدون عناء أنه كان من الذين وازنوا بين فكرهم وأساليب صياغتهم، وهم يدينون واقعهم ويظهرون العجز الذى تضخمت جراءه إحباطات الأمة فى زمن الأسئلة الكثيرة، والأجوبة غير المسددة، وذلك بتدفق وجدانى قوامه التضحية والبذل بالدماء الغالية.

***

وجراء هذا الموقف المعقد والمثقل بهموم الهزائم واختلال العزائم وجد الشاعر الفلسطينى من يشاركه من شعرائنا المعاصرين.

وبنغمة ثورية طالما ترددت بين شعراء المرحلة حلم صلاح عبد الصبور بيوم الثأر فداء للوطن وللأرض التي اغتصبها المستعمر وطرد أصحابها منها. وقد فتن بفكرة الاستشهاد فى سبيل المبدأ وقرن تضحية الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية أمثال سقراط، والمسيح، مؤكدًا البعد الوطنى من خلال النبرة الخطابية، وكلمات الفارس القديم يلقى بها فى وجه غريمه كى يصرعه بها قبل أن يصرعه بسيفه:

سأقْتُلك

من قبل أن تقتلنى...... سأقتلك

من قبل أن تغوص فى دمى

أغوص فى دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا..[2]

ولعله دُفِعَ بهذه النبرة تحت وطأة إحساسه بالغضب على أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن، والشعور بفداحة التضحية فى سبيل استرداد الوطن السليب.

وعلى هذا النحو كتب قصيدته «هجم التتار»[3] بوحى من إحدى غارات إسرائيل على دير ياسين، فجسد الهزيمة وكشف عن عمق الإحساس بالقهر موظفًا مجموعة من المفردات تلقطها من واقعه، يقول:

(١) السابق : ١٧١.

(١) الناس فى بلادى: ص ٩٢.

(٢) السابق : ص ١٤.

الرايةُ السوداءُ، والجرحى، وقافلةٌ موات

والطبلةُ الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفاتْ

وأكف جندى تدق الخشبْ

لحن السَّغَبْ

ثم يعمد إلى تصوير جو الكآبة والحزن الذى يخيم على معسكر الأسرى:

فى معزل الأسرى البعيد

والليلُ، والأسلاكُ، والحرس المدجج بالحديد

والظلمةُ البلهاء، الجرحى، ورائحةُ الصديد

يتلمظون الانتصار

ونهاية السفر السعيد(١).

فقد وجد فى تلك المفردات ـ وقد جعل لها دلالات متنوعة ـ ما يجعل سياقاته مرضية من الناحية الجمالية يثير بها مرحلته التى كانت على استعداد لقبول أية «كلمة سياسية» فاعلة. الأمر الذى يجعلنا نراها كافية. بل كذلك تستهوى أكثر من بلد عربى لأسباب مختلفة، فى أولها تشعير الواقع والفكر جميعًا.

وقد تعود أمل دنقل على أن يسير فى الدرب نفسه، بل كذلك أخذ يحرض الجماهير العربية على الأخذ بالثأر ويعلن رفضه لكل أشكال المساومة أو الحلول الوسط للقضية. وكان المبرز فى تشعير قضية فلسطين بجانب طرح الهموم والمشاكل الحضارية. وبدا من خلال قصائده شاعراً مناضلاً يخفى ذاته أو يذيبها فى أحزان الوطن وواقع الأمة العربية التى تعانى سكرات الموت، وأصبح كل فرد فيها يرى الأشياء معكوسة. ومن ثم اختلطت الألوان وطمست حرية الفكر والكلمة. فاقتضى أسلوبه أن يطرح عدة أسئلة تصادمية كانت بمثابة الأشرعة التى ارتفعت عبثًا فوق الأمواج الهادرة، وكان لابد أن يتدخل بالتعليق على ما حدث ويحدث.

و «فى انتظار السيف» يوجه إلى الأمة المهزومة التى يجب عليها أن تختار بين الولادة وتأمل الجريمة سؤالاً هو:

ماذا تلدين الآن؟

طفلاً ... أم جريمهْ ؟

أم تنوحين على بوابةِ القدس القديمهْ؟(٢)

وفى رأيه أن ذروة المأساة التى تواجهها الشعوب هى تحجيم دور الإنسان على نحو لا يبقى له حرية اختيار طريقه، وكان عليه أن يتوجه إلى الإنسان العربى قائلاً:

لقد جاء دورك فى المبارزة..

إنها قدرك.... وعليك أن تختار

... كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبقْ

فى نوم القيلُولةْ

فمن يا تُرى ينقذ هذه الأميرة المغلولةْ؟

من يا ترى ينقذها ؟

بالسيف....

(١) هجم التتار : ١٤.

(١) الأعمال الكاملة : ٢٤٥.

أو بالحيلة ؟[1]

وهذا ضرب من الأقنعة التاريخية التى كان أمل دنقل من المبرزين فى ارتدائها منذ بكى على زرقاء اليمامة ـ بعد مقتل القمر ـ وله معاييره الجمالية المتباينة التى يتجه أغلبها إلى قيمة ما يتناص به الشاعر المحدث مع التراث تعميقًا لموضوعه أو طرافة فى عرضه أو عجزًا فى الاهتداء إلى النهاية، وإلا فمن يخلص الأميرة الصغيرة من براثن خمارويه العجوز.

وقد بدا السادات فى الظاهر أنه هو الذى أنقذ الأميرة بالحيلة، وذلك بتوقيعه اتفاقية كامب ديفد. ولكن الشاعر كان لا يريد أن يصالح أخاه على إهدار دمه، ولا تكون عودة سيناء مصر ثمنًا لسكوتها عن حقوق الشعب الفلسطيني. ومن هنا وجه تحذيرًا قويًا لكل من يؤيد التصالح؛ لأنه تم بمساومة، ومن ثم تنطفئ جذوة المقاومة ليظل العار أبديًا يجلل الحياة.

وأصبح شعره فى «أقوال جديدة عن حرب البسوس» هو الذى يشير على السلطة ما يجب عليها أن تقوم به، وأن تمتنع عنه، وذلك من خلال توظيفه لشخصية كليب، مقترنة بقاتله جساس بن مرة، وقد ترك كليب لأخيه الأمير الزير سالم وصية من أجل أولاده، ومن أجل الأخذ بثأره، وألا يقبل دعوى السلام بحجة حقن الدماء بين أبناء العمومة يقول فى إحدى وصاياه:[2]

« لا تصالح »

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس؟

كيف تنظر فى عينى امرأةٍ

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها

كيف تصبح فارسها فى الغرام؟

كيف ترجو غداً لوليد أن ينام.

وقد تبلغ النغمة عنده حد الهجاء، وبعبارات تذكرنا ببعض الهجاء السياسى الذى عرفه الشعر العربى يقول:

لا تصالح

ولو وقفتْ ضد سيفك كل الشيوخْ

والرجالُ التى ملأتها الشروخْ

هؤلاء الذين يُحبون طعم الثريد

وامتطاء العبيدْ،

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ.

وكان الذى فتح باب هذا الهجاء ـ وهو موجّهة غالبًا إلى كبار رجال الخليج ـ نزار قبانى منذ نشر قصيدته «خبز وقمر وحشيش» وإلى اليوم، واختلاف النظر فيه وارد فيما قرأناه من سطور شعرية، وإن يكن أمل دنقل يرمى إلى مواجهة الردة السياسية. ويذهب بعض الدارسين إلى أن الشاعر يرى

(١) السابق : ٢٥٧.

(٢) انظر: نسيم مجلى: أمل دنقل، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨، ص١٧٧ وما بعدها.

أن الحرب لا غاية لها إلا الثأر وشفاء الأحقاد أو إرضـاء الأسلاف، حتى لكأن القتل قدر دموى مفروض علينا ولا فكاك منه.

واستشراف أمل المستقبل والتحذير من عقد اتفاقية صلح مع إسرائيل بدا قبل سنتين من توقيع هذا الصلح، ولجأ إلى التراث يوظفه تناصيًا، يقول مثلاً فى إحدى أوراق أبى نواس فى إشارة للحسين:

كنتُ فى كربلاءْ

قال لى الشيخُ إن الحسين

مات من أجل جرعةِ ماءْ

وتساءلتُ

كيف السيوفُ استباحت بنى الأكرمينْ

فأجابَ الذى بصرتْه السماءْ:

إنه الذهبُ المتلألئ: فى كل عينْ

....

إن تكون كلماتُ الحسينْ...

وسيوفُ الحسينْ...

وجلالُ الحسينْ...

سَقطَتْ دون أن تُنقذ الحقَّ من ذهبِ والأمراءْ؟

أفتقدر أن تنقذ الحقَّ ثرثرةُ الشعراءْ؟

والفراتُ لسانٌ من الدمِ لا يجدُ الشفتينْ؟! (١)

ونظرًا إلى سردية الأسطر المعتمدة على التعبيرية التى لا تغلق نفسها على معيار جمالى واحد، لا تراوغ بأى معنى غير الذى يدل عليه السياق اللغوى، فإننا نجد بسهولة كيف عمل فضاء النص على استشفاف الرؤية حين تستحيل إلى حكمة. فصاحب البصيرة يذهب إلى أن الذهب ـ فى مقابل جرعة ماء ـ هو الذى أوقع بالحسين، وإلى أن ثرثرة الشعراء من ناحية أخرى لا تنقذ حقًا ضيّعه أصحابه.

وقد شعر الشعب الفلسطينى بإخفاق المؤتمرات والمعاهدات التى تعقد لضمان مسيرة السلام، فكان عليه أن يضع البديل بتفعيل حركة المقاومة وتثوير الإنسان العربى. فأصبحت صورة الفدائى الفلسطينى تجسيدًا لنموذج الموت والانبعاث، وصار أطفال الحجارة شعاع الأمل للأمة. وفى ذلك يقول محمد مهران السيد بلغة بعيدة عن الخطابية وجلبة الإيقاع، وبحركة ناجمة عن تتابع الصور التى توحى بلحظة الخروج، وتجعل الأطفال موضع الفعل قبل أن تكبلهم القيود ويشلهم الأسر:

هذى الأحجار المسنونة

لغة الله ينزلها فى ليلات القدر

على أطفال مخيم!

* * *

يا ثمر البيارات، ويافوران التخمير.. تقدم

وأديروا ـ يا صبيةَ حارات القدس ـ مفاتيح جهنم

يا أطفال الموت العربىّ.. الرسمىّ اتحدوا

(١) العهد الآتى : ٣٨٤ وما بعدها.

لا نفع بآباء ولدوا فى القيد، وعاشوا فى الأسر، وإن جاعوا

ناحوا كاللقطاء، وإن عطشوا شربوا فى أحذية مُقدمٌ

لو أعطينا بعض حجارتكم، أيام طفولتنا.. لاختلف الأمر[1].

هكذا بتعرية الجميع حين ارتدى أطفال المخيم دروع الحجر. وقد أوحت اللغة المكثفة بأن قيمة هذه الأسطر قامت عندما صارت بوتقة شاعر احتدمت بالترجيع الغنائى المرهف وهو يتوازى مع المفارقة فى طفل يحارب بحجر ووالد يقعد عاجزًا ببندقية.

ولكن الشعراء قبل أطفال الحجارة تطلعوا إلى الفارس البطل الذى يصرع التنين ويخلق العالم من جديد، بجانب صورة الفدائى الذى قدم دمه ثمنًا لحياة جديدة. وإذا هذا البطل - من حيث هو مخلص - جمال عبد الناصر الذى سيعبر بالشعب العربى الصعاب ويجاوز المحن. ولقد أضفى عليه الشعراء صفات أسطورية بعد أن قتلته المعركة، ورثاه الشعراء وجعلوا موته استمرارًا للوجود برغم الأضداد والقوانين المعاكسة مات هذا البطل قبل أن يقود شعبه إلى ما وعد به، وهذا ماحدا بأحمد عبد المعطى حجازى أن يقف أمام موته متسائلاً:

هذا حصانك شارد فى الأفق يبكى

من سيهمزه إلى القدس الشريف

ومن الذى سيكفن الشهداء فى سينا ومن يكسو العظام

ويثبت الأقدام إذ يتأخر النصر الأليم ونبتلى بمخاضه الدامى العنيف.[2]

ولا إجابة.. أو لا يحتاج «الموقف» بكثافته الدامية إلا إلى الصمت، لكنه الصمت الذى يزأر فيه الألم. وفى المقابل كان هناك شعراء - فى العالم العربى - يقلعون فى (تأبينهم) عن التشكيلات المجازية وكأنما البكاء عليه أولى بالتقديم. ومن هذا المنطلق أنشد سميح القاسم بطريقته «عديد» النواحات الندابات:

أبكيك فى المنازل الشعبية

فى السدٍّ والغيطان فى المدارس الريفية

فى الكتب والساحات

أبكيك فى الغلال.. فى الحدائق

أبكيك فى الخنادق

أبكيك فى الفئوس والمطارق

فى خوزة العامل والجندى

فى كوفية الفلاح والعقال

فى عمائم الأئمة

أبكيك يا جمال!

وارتفعت عن هذا المستوى الأدائى - وإن يكن يشير إلى مجمل «أياديه» من أجل التنمية - شعرية معين بسيسو حتى مع تقييده نفسه بالنثرية الوصفية التى تنهض

(١) الأعمال الكاملة: دار العودة بيروت ١٩٧٣، ص٣٨٤.

(٢) طائر الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩١

عليها من بعيد ظاهرة العديد، يقول:

لكن مصر

ستفتح ثانية من مصر

وستنهض.. وستشهر في يدها

نهر النيل كسيف

وتقود الصف

فهنالك في عابدين

في شبرا الخيمة يا عبد الناصر

يقرأ أحد العمال...

على ضوء مصابيح الشارع

أوراق الميثاق.

وقيمة النصين – وقد وردا في كتاب «الأساطير»[1] تعود إلى طبيعة تمثلهما لكيفية الهيمنة الغنائية التي تعتمد على المأثر، وتحتفي بمادة المعيش أكثر من احتفائها بالتخييل. الأمر الذي يجعل الشعر – كما مثله النصان – يلح على طرح السؤال التالي: ألمثل هذا الشعر من جدوى أكثر من أنه ينفس آنياً عن أزمة وجدانية؟

في رأيي أن تلك وحدها جدواه، إذا زعمنا أن «النقد» ليس وراءه إلا الرؤية الحسية المباشرة، ولكن هذه تتعاظم عندما تتناص مع رؤى الأساطير وحكاياتها ونماذج شخصياتها – كليب مثلاً وجلجاميش وذي يزن، فضلاً عن مأزق التاريخ ورجالاته العظيمة، وكلها تؤكد موضوعية القيم الأدبية – وتصبح وظيفة النقد في هذه الحال تحديد الثراء الفني الذي يرتفع رصيده كلما أرضى حساسية الأجيال المتعاقبة.

ومن جانب آخر، يبدو أن الميل إلى الفكر – في النصين نفسيهما – عمل على تسطيح الدلالات الشعرية، بمعنى أنهما لم يجعلا للفن الكلمة الأولى.

أولاً: المصادر والمراجع

١ – أحمد سويلم: الليل وذاكرة الأوراق، ط مكتبة مدبولي ١٩٧٧.

٢ – أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ط بيروت ١٩٥٩.

٣ – د. أحمد كمال زكي: أناشيد صغيرة مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ١٩٦٣.

٤ – أدونيس: الأعمال الكاملة، ط بيروت ١٩٧١.

٥ – أمل دنقل: الأعمال الكاملة دار العودة – بيروت، ط مدبولي.

٦ – بدر شاكر السياب: منزل الأقنان، ط بيروت ١٩٧١.

٧ – صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة دار العودة – بيروت ١٩٨٦.

٨ – عبد الوهاب البياتي الديوان، ط بيروت ١٩٨٤.

٩ – عبد الله السيد شرف، تأملات في وجه ملائكي، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧.

١٠ – محمد أحمد حمد: ديوان قطف القمر، ط دار الثقافة ١٩٩٢.

١١ – محمد مهران السيد: طائر الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١.

١٢ – محمود درويش: ديوان أحبك أو لا أحبك، دار العودة – بيروت.

(١) د. أحمد كمال زكي، ط دار العودة بيروت ١٩٧٩، ص ٢٤١، ٢٤٦.

١٣ ـ ديوان أحد عشر كوكبًا ، دار العودة ١٩٩٢.

١٤ ـ ديوان ورد أقل دار الحرية ـ بغداد ١٩٩٠.

١٥ ـ فاروق جويدة: ديوان ويبقى الحب، ط غريب القاهرة.

ثانيًا ـ المراجع :

١ ـ د. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدب: دار الأندلس.

٢ ـ الأساطير: دار العودة ـ بيروت ١٩٧٩.

٣ ـ محاضرات: في نظرية الأدب(مخطوطة).

٤ ـ أدونيس: زمن الشعر، ط دار العودة ـ بيروت ١٩٧٣.

٥ ـ أوستن وارين. ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي. ط المجلس الأعلى للفنون والآداب.

٦ ـ بدر شاكر السياب: الشعر العربي المعاصر. دار الكاتب اللبناني.

٧ ـ جابر عصفور : أفاق العصر : دار المدى للطباعة والنشر ١٩٩٧

٨ ـ د . حسن البنداري : جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر. الأنجلو المصرية ط ١ ـ ١٩٩٥

٩ ـ روستر ويفور هاملتون: الشعر والتأمل. بترجمة محمد مصطفى بدوي. ط المؤسسة المصرية العامة.

١٠ ـ سعدي يوسف: مجلة إبداع العدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٥.

١١ ـ د. سعيد علي: دراسة لديوان كتاب التحولات والهجرة مجلة الآداب البروتية، عدد مارس ١٩٦٦.

١٢ ـ شاكر النابلسي: رغيف النار والحنطة. ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٣ ـ شاهر عبيد: تناقضات في النظرية المعاصرة للأدب، مجلة الثقافة العالمية عدد (٦٠) الكويت ١٩٦٣.

١٤ ـ د. شكري عياد، مجلة فصول، مقال بعنوان «الأدب والحرية» ١٩٩٢.

١٥ ـ د. عبد القادر القط: شعر المقاومة بين الفن والالتزام. مجلة المجلة عدد مارس ١٨٧١.

١٦ ـ د. عبد المحسن بدر: الروائي والأرض، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١.

١٧ ـ د. عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول ١٩٩٠.

١٨ ـ ماري ورنوك: التحول الجذري من كتاب نصوص مختارة من التراث الوجودي، ترجمة فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة ١٩٢٧.

١٩ ـ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ط دار العودة ١٩٧٣.

٢٠ ـ قضايا معاصرة في الأدب والنقد. دار النهضة.

٢١ ـ محمد مندور: في الأدب والنقد. ط القاهرة ١٩٥٦.

٢٢ ـ د. محمود الربيعي: حاضر النقد الأدبي. ط دار المعارف ١٩٧٧.

٢٣ ـ د. مصطفى ناصف مقال بعنوان «بين الشوق والالتزام» مجلة إبداع عدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٥.

٢٤ ـ نسيم مجلي، أمل دنقل. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

٢٥ ـ هربرت ماركيوز: العقل والثورة، بترجمة فؤاد زكريا. ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠.



التذوق الفنى

مدخل لتعليم التفكير المنتج وتنمية الذكاء

د. صفاء الأعسر*

تناقش هذه المقالة قضية تلتقى عندها روافد متعددة للمعرفة العلمية وهى : كيف يكون التذوق الفنى مدخلا لتعليم التفكير وتنمية الذكاء ؟

منذ خمسينات هذا القرن اتخذت فلسفة إصلاح التعليم مسارها نحو تأكيد تنمية التفكير وتنمية الذكاء كهدف نهائى للتعليم - وتحول الاهتمام من التأكيد على التربية من أجل المحافظة إلى التربية من أجل التجديد - لا نقصد الإطلاقية لا فى المحافظة ولا فى التجديد - وحين نتكلم عن التفكير والذكاء فإننا نتجاوز المعنى الضيق الذى تحدده متطلبات النجاح المدرسى التقليدى إلى المعنى الرحب الذى يشمل الجوانب المتكاملة للشخصية - المعرفية ، الوجدانية، الاجتماعية - وعليه أصبح الحكم على كفاءة التعليم بمدى تحقيقه أو اقترابه من تحقيق هذا الهدف ؛ وهو القدرة على التفكير المنتج المتجدد أو القدرة على السلوك الذكى .

* أستاذ بقسم علم النفس ، كلية البنات - جامعة عين شمس

وقد استمدت هده الفلسفة جذورها من تطور المعرفة العلمية وبخاصة علم النفس العصبى ودراسة المخ البشرى، والمعارف النفسية فى بناء العقل ونظريات المعرفة. هذا من جانب. ومن جانب آخر فقد دعم هذه الفلسفة الإيقاع المتنامى السرعة فى تطور المعارف العلمية بشكل عام .

وتلتقى هذه المعارف عند حقيقة أساسية هى : أن المخ البشرى نظام مفتوح قابل للنمو والتعديل والتشكيل والتنظيم الذاتى، وأن البيئة بما تقدمه من استثارة تهيئ له فرصا للنمو تتفاوت فى ثرائها وجدبها ، ويستجيب لها المخ تبعا لبنائه وما لديه من إمكانات. وفى ضوء هذه الحقيقة تقدمت النظريات التى تؤكد على الجانب البيئى باعتباره قادرا على تعديل بناء المخ، وتنمية التفكير، وذلك بإتاحة الفرص للمخ لأفضل توظيف لامكاناته. ولا يعنى هذا أن يصبح البشر جميعا متساوين فى الذكاء، فالفروق بين الأفراد حقيقة يؤكدها *البناء الأساسى للمخ* .

من هذا المنطلق تغيرت مكونات المنظومة التعليمية حيث تدفقت النظريات والبحوث لتعيد النظر فى أهدافها وبنائها واستراتيجياتها .. الخ ، وكان أحد انعكاسات هذا التغير ظهور برامج لاحصر لها لتنمية التفكير من خلال إعادة بناء المدرسة باعتبارها المنظومة الحاضنة للتفكير، وبالتالى المسئولة الأولى عن تنشيط طاقات المخ الكامنة .

وظهرت مداخل متعددة ومتنوعة لتحقيق هذا الهدف، بعض هذه المداخل ينطلق من مواد بعينها فيقدم استراتيجيات ومهارات التفكير من خلال مقررات دراسية معينة كالرياضيات أو التاريخ أو الأدب ... الخ وبعضها الأخر، يتجاوز المواد المحددة ويقدم مهارات التفكير واستراتيجياته كمقرر مستقل.

ونؤكد هنا أن تنمية التفكير من خلال جميع المقررات وفى جميع مراحل التعليم مطلب لا تقول تربويا أو حضاريا، وإنما هو مطلب إنسانى لأنه أساس الحقوق الإنسانية وأولاها بالأداء .

ويرغم أن العلوم جميعا تنتج فرصا لتنمية التفكير إلا أن لكل فرع من فروع المعرفة خصوصية - وبالتالى تتنوع فروع المعرفة وتتفاوت من درجة تواؤمها مع استراتيجيات التفكير ومهاراته التى تتنوع وتتعدد فى ذاتها. ومن هذا التنوع يتحقق التكامل بين فروع المعرفة وأبعاد التفكير ومهاراته واستراتيجياته.

من هذا المنطلق يقدم «بيركنز»[1] الفن والتذوق الفنى كمدخل لتنمية التفكير والذكاء، ويؤسس هذا المدخل على بعدين :

(1) David N. Perkins , The Inlelligent eye learning ro think by Loo Kng of The getty ceinter for educat in the Arts 1994

أولهما : خصوصية الفن كمجال يشجع على تنمية التفكير .

وثانيهما : اعتبار الفن تلخيصا غير تقليدى لرؤية الفنان التى استمدها من تراكيب انتقاها من الحياة، وبالتالى فهى تستثير فى العقل ماتستثيره مواقف الحياة غير التقليدية. وفيما يلى نتناول البعدين بشىء من التفصيل.

أما البعد الأول وهو « خصوصية الفن» :

فنقصد به البناء العام الذى يميزه عن مجالات المعرفة الأخرى وإن اشترك جزئيا مع بعضها .

* الوجود الحسى للعمل الفنى : أراه - ألمسه - هذا الوجود الحسى يتيح للمشاهد الاتصال المباشر بالعمل الفنى .

* العمل الفنى فى متناول اليد . أستطيع أن أعود إليه مرة ومرات ، وأراه فى كل مرة رؤية جديدة إن أردت وإن استطعت.

* الالتحام بالعمل الفنى : العمل الفنى يملك انتباه المشاهد. فيتيح له فرصة التأمل.

* العمل الفنى يستثير جوانب متعددة من تفكير المشاهد ووجدانه: معالجة بصرية - تفكير تحليلى - طرح تساؤلات الخ ....

* العمل الفنى متعدد ومتنوع الروابط: فهو يدعو لخلق علاقات جديدة وثرية بين مضمونه وتكنيكه ومجالات أخرى متعددة، فهو يرتبط بالتاريخ والفلسفة والقيم وبكل خبرات المشاهد الشخصية.

والفن قبل هذا وبعده لا يتقيد بحقائق ثابتة أوشبه ثابتة بجمع الرأى العلمى على قبولها أو رفضها، فالقاعدة المقبولة فى الفن والتذوق الفنى هى الإثراء والتفرد والتنوع مما يتيح للمشاهد انطلاقة قد لا تتوافر فى مجالات المعرفة الأخرى.

وأما البعد الثانى وهو «اعتبار الفن تلخيصا غير تقليدى لرؤية الفنان التى استمدها من تراكيب انتقاها من الحياة، وبالتالى فهو يستثير فى العقل ما تستثيره مواقف الحياة غير التقليدية»، فإنه أى هذا البعد - يرتبط بما يتطلبه التذوق الفنى من تفكير غير تقليدى حتى تتحقق القيمة الفعلية للعمل الفنى. ومن هذا المنطلق فإن الفن يعتبر مدخلا لتنمية الذكاء .

وكما يذكر بيركنز عن « فيليب يناواين Philip yenawin» « الفن ليس فقط ما هو جميل ، إن اكثر وظائف الفن إشباعا وإرضاءً للمشاهد أن يدعونا لاستخدام عقولنا .

إن العمل الفنى يقدم حواجز (تحديات) للمشاهد سواء فى الموضوع الذى يقدمه، الأسلوب الذى يتبعه الفنان، الأدوات التى يخرج بها العمل، أو التكنيك الذى يصوغ كل هذا من خلاله . ولذا فهو يدعونا أن نلاحظه ونحلّله ونتعمق فى أسراره فى متعة حتى إذا ما انكشف لنا ما خفى أو غمض فإننا ننطلق

لمزيد من التأمل والتأويل والاستمتاع ».

إن المشاهد للعمل الفني يقبل عليه بكل رصيده المعرفي الوجداني الاجتماعي- فالعين المبصرة ترى في العمل الفني لغزا نستمتع بكشف أسراره، والمتذوق يعيد من خلال هذه الخبرة خلق العمل، ويجدد من خلاله رؤيته لذاته ولمن حوله ولما حوله . هنا يكون اللقاء بين التذوق الفني أو التفكير الفني وفن التفكير إذا جاز هذا القول . وهنا نتساءل :

كيف يتطلب تحقيق التذوق التفكير أو الذكاء ؟

جدير بنا أن نتوقف هنا عند مفهوم الذكاء. والذي يمكن أن نقدمه من خلال ثلاثة مسارات كبرى دون التعرض للتفاصيل :

المسار الأول : يبدو فيه الذكاء بناء عصبيا ثابتا .

المسار الثاني : نجد فيه الذكاء ينمو بنمو خبرات الإنسان . وبالتالي فبقدر التعرض لخبرات محددة ينمو الذكاء – ولأن هذا المسار يؤكد على الخبرة فهو ذكاء الخبرة – ويتميز بالنمو النوعي .

المسار الثالث : نرى فيه الذكاء يتمو متجاوزا حدود الخبرة، وهذا هو الذكاء التأملي .

ويرجع المأزق الحقيقي للتعامل مع مفهوم الذكاء إلى منطق الاختبار بين المسارات الثلاثة واعتبار أن واحدا منها كافيا في تعريف الذكاء – وهذا لا يتناسب ولا يستقيم مع طبيعة الذكاء . فالذكاء بناء مركب يستوعب المسارات الثلاثة ولا يقتصر على أي منها .

ففي مواقف الحياة اليومية يتصرف الإنسان بذكاء حدسي يستحق الإعجاب، ويرجع ذلك لألفته بهذه المواقف، وبأسلوب الاستجابة لها أو التصرف فيها . وهذا هو الجانب الخاص بذكاء الخبرة كما سبق أن أشرنا، وهو يتميز بأربعة خصائص : السرعة – المحدودية – الكتلية – العفوية . ونقصد بالسرعة الوصول إلى النتائج دون تحليل ودون إتاحة الفرص لإعمال العقل بكفاءة. ونقصد بالمحدودية الاقتصار على بدائل محدودة ومسارات مسبقة، ونقصد بالكتلية الاكتفاء بالكليات دون الانشغال بالدقائق. ونقصد بالعقوية عدم الالتزام بخطة محكمة. هذا الذكاء الخبرى مسئول عن ٩٠٪ من مواقف الحياة اليومية، ولأنه يختص بكفاءة الاستجابة وسرعتها فهو يعتمد على سرعة التعرف والتصنيف لأنه حدسي وفوري. وهذه أولى خصائص السرعة والفورية. ولأنه يتعامل مع المواقف المألوفة فهو محدود في تصنيفات معلومة مسبقا، وفي حالة مواجهة مواقف جديدة فإنه يلجأ للاستجابه لها من خلال النماذج المألوفة بصرف النظر عن مصداقية هذه النماذج. هذا لا يعني عجز ذكاء الخبرة عن الإبداع ، ولكن يحتاج إلى توصية حيث أنه بطبيعته ينحاز إلى المألوف

مقابل غير المألوف. وذكاء الخبرة يتعامل مع الكليات دون الانشغال بالتفاصيل. ويترتب على ذلك ألا يعبأ كثيرا بالوضوح أو التأصيل أو التعمق . ولأنه ينشغل بالمعلومات أو المواقف كما تأتي متدفقة ، فهو يتعامل معها كما تأتي لحظة بلحظة دون خطة منظمة. ولأن ٩٠٪ من مواقف الحياة يعد مألوفا بصورة ما فإن ذكاء الخبرة يحقق الكفاءة المطلوبة . وإذا وقع في خطأ يستطيع تصحيحه قبل أن يتسبب في نتائج فادحة. ولولا هذه الميكانيزمات في إدراك المعطيات وتصنيفها والاستجابة لها ما استطاع الإنسان أن يحقق ما يحققه من كفاءة.

فالسرعة والمحدودية والكتلية والعفوية خصائص لها وظائفها الإيجابية في المواقف المألوفة. ولكن هل تقتصر مطالب الواقع على المواقف المألوفة ؟

إذا كنا نشير إلى أن ٩٠٪ من مواقف الحياة مألوفة فماذا بشأن ١٠٪ من المواقف وهى المواقف غير المألوفة التى لا يكفى فيها ذكاء الخبرة، بل ويتسبب فى خلق مشكلات تجعل مواجهة تلك المواقف أكثر صعوبة . من هذه المواقف اتخاذ القرارات الهامة، وحل المشكلات فى المجالات الشخصية والاجتماعية . وهى التى يتطلب مواجهتها ما سبق أن عرفناه بالذكاء التأملى . هل يقع الفن فى هذا الإطار – إطار المواقف غير المألوفة، أم أنه ينتمى إلى فئة المواقف اليومية المألوفة ؟

قبل أن نعرض الفن باعتباره موقفا غير مألوف يجدر بنا أن نذكر كلمة عن الذكاء التأملى :

الذكاء التأملى تنظيم أو بناء معرفى ذاتى يراقب ذكاء الخبرة ويتجاوزه ويبنى عليه، حيث لا يرتبط بخبرة معينة ولا مجال محدد وإنما هو استعداد للتفكير فى المواقف غير المألوفة بروية مقابل السرعة، وانطلاق مقابل المحدودية، وتعمق ووضوح مقابل الكتلية، ونظام مقابل العفوية ، وهو بهذا يتجنب مزالق ذكاء الخبرة .

ونؤكد هنا أن الفصل بين الذكاء العصبى وذكاء الخبرة والذكاء التأملى ليس بهدف التصنيف لأنواع مختلفة أو مستويات مختلفة، بل هو تنسيق وهارمونى بين أوجه مختلفة لظاهرة مركبة. فالذكاء التأملى يستمد جذوره من ذكاء الخبرة من ناحية، ولا يمكن أن يتجاوز إمكانات البناء العصبى للمخ من ناحية أخرى .

نعيد طرح التساؤل الأساسى : هل ينتمى الفن والتذوق الفنى إلى قطاع المواقف اليومية المألوفة أم إلى قطاع المواقف المتجددة غير المألوفة ؟

إننا لا نقصد القطبية ولا نقصد التصنيف الثنائى، بل نقصد الميل لاتجاه معين وبدرجات متفاوتة. إذا اتفقنا أن العمل الفنى يحمل رسالة تلخص رؤية الفنان وتحمل أسرارها ، فهو يتطلب من المشاهد أن يفك

رموزها ويخلق منها معنى خاصا به يستدمج فى بنائه المعرفى الوجدانى الاجتماعى، فينميه ويعمقه، ولولا هذه الخبرة ولولا هذا العمق والنمو ما كان الفن أو التذوق الفنى دالاً على تحضر الأفراد والمجتمعات بل والحقبة الحضارية.

نتوقف مع بيركنز عند ملاحظة رواد معرض فنى ، نراهم يطوفون فى ردهاته ويحولون عيونهم من عمل لآخر فى إعجاب أحياناً وفى غير إعجاب أحيانا أخرى، إنهم ينظرون، وأحيانا يحملقون ، ولكن هل يبصرون ؟ كيف تقارن بين اصحاب النظرة العابرة الضيقة وبين صاحب النظرة المتأملة ، نظر فأبصر فاستغرقته البصيرة إلى أعماق العمل وأعماق الذات - الأول تلقى العمل الفنى كما يتلقى مواقف الحياة اليومية المتزاحمة ، أما الثانى فقد احتفل به وأعطاه ما يستحق من فكره ووجدانه .

ما الذى يشغل الباحث فى علم النفس من أمر هذين النموذجين ؟ . إنها الخبرة الذاتية: ماذا يجرى فى عقل المشاهد (العقل لا يفصل بين المعرفة والوجدان) .

كيف فكر. كيف رأى نفسه فى العمل . ما الذى استدعاه العمل، كيف حلله ، ما الذى استخلصه، ما الذى استدعاه ما الذى أدهشه؟ المشاهدة الفنية لحظة نمو ، لحظة بناء، نقرر انبتارها من نظرة عابرة أو احتضانها فى روية .. وشتان بين هذا وذاك، ليس على المستوى المعرفى الوجدانى فقط بل على المستوى العصبى من حيث تأثيرها على البناء العصبي للمخ .

لنَعُدْ برواد المعرض إلى المفاهيم أو الأبعاد الأربعة أو كما يذكر بيركنز الاستعدادات الأربعة: فالأول تكفيه النظرة الخاطفة فلا يتأمل، وهو يقبل أول فكرة ترد على خاطره فلا ينطلق إلى أفكار جديدة وهو يكتفى بالظاهرفلا يتعمق، وهو يقنع بما يقع عليه نظره فلا ينظم رؤيته .

وتلخص هذا الاستعدادات الأربعة مفهوم بيركنز عن ذكاء الخبرة ، وفى نفس الوقت مفهوم فيموتسكى عن المفهوم التلقائى فى معالجة مواقف الحياة ، الذى يقدمه فيموتسكى ليقابل بينه وبين المفهوم العلمى والذى يلتقى مع مفهوم ذكاء التأمل عند بيركنز . ويتفق كلاهما فيموتسكى وبيركنز على عدم وجود حدود فاصلة بين المفهومين. فالبيئة الإيجابية النشطة يمكن أن تساعد على تحويل الخبرة التلقائية إلى خبرة علمية حين يتطلب الموقف ذلك . ويقدم فيموتسكى مفهومه الهام عن " حيز النمو الممكن " باعتباره الانتقال من الخبرة التلقائية إلى الخبرة العلمية التى يتحول من خلالها الموقف من جسم غريب خارج البناء المعرفى الوجدانى إلى خلية مندمجة فى البناء . وبقدر التحرك فى اتجاه المفاهيم العلمية يتحقق النمو حيث يتحقق " حيز النمو الممكن " وبقدر الاقتصار على المفاهيم التلقائية بقدر الهدر

فى تحقيق ذلك الحيز المكن .

وثمة سؤال يطرح نفسه ونحن بصدد الحديث عن هذه الفكرة هو :

لماذا ينشغل الباحث فى مجال علم النفس بتحقيق المشاهد " لحيز النمو الممكن " والانتقال من النظرة التلقائية العابرة إلى النظرة " العلمية " كما يذكر فيموتسكى أو التأملية كما يذكر بيركنز ؟ .

إن تأمل العمل الفنى يدعو المشاهد لمحاورته فتتفتح أمامه بدائل متجددة ومتنوعة لكل منها موقعه من خبراته الشخصية ، أو من التاريخ أوالفلسفة أو العلم .

فى كل لحظة تأمل يخلق المشاهد علاقة جديدة تتوقف فيها الأفكار وتلتئم بالبناء المعرفى الوجدانى للمشاهد لتصبح جزءاً من زاده .

إن الذى يهم الباحث فى علم النفس هو فكرة متسائلة . هل يتحقق "حيز النمو الممكن" تلقائيا ، ويترتب على ذلك أن نصنف البشر إلى من يستطيع ومن لا يستطيع وبينهما درجات متفاوتة؟ . الإجابة على ذلك لدى فيموتسكى الذى يرى أن التفكير قابل للنمو وأن التعلم هو الضمان لهذا النمو، ويقدم نظريته فى التعلم الوسيط التى تفيد أن الإنسان يتعلم من البيئة عن طريق وسيط، والوسيط لدى فيموتسكى هو الإنسان الأعمق خبرة والأكثر قدرة كالآباء والمعلمين والمدربين بشكل عام .

فبقدر ما يقدم الوسيط وبقدر ما تتاح الفرصة لتحقيق النمو - آخذين فى الاعتبار الدور الحاسم للبناء الشخصى - نجد أن التعليم الوسيط ينطلق من مبدأ راسخ هو "أن الإنسان لا يستخدم إمكاناته إلى حدودها العليا، وأن التعليم إذا قدم بقصد وقصديه نحو استنفار الطاقات الخاملة لاستطاع الإنسان أن يحقق من الكفاءة ما يعجز عن طريق التعليم التقليدى " ولكى نربط أطراف الخيوط لابد من - العودة إلى السؤال الذى بدأنا به : كيف يمكن أن نجعل الفن مدخلا لتعليم التفكير وتنمية الذكاء وتحقيق حيز النمو الممكن ؟ - فهذا السؤال يدعو إلى طرح العبارات التالية :

* الفن له خصوصية تجعله أكثر طواعية لتعليم التفكير وتنمية الذكاء وتحقيق حيز النمو الممكن .

* الاستعدادات الأربعة التى طرحت هى اجتهاد يناقش ويعدل. وهى تلخيص للعمليات المعرفية الوجدانية ليس فى مجال التذوق الفنى فقط وإنما فى مجالات المعرفة بشكل عام .

* الجوانب المركبة للذكاء التى تم طرحها تلخص مسارات عامة وهى بطبيعتها اجتهاد أيضا وقابلة للنقاش والتعديل .

* نظرية فيموتسكى من حيز النمو الممكن مدخل ترسخ فى المجال لما يحقق من مصداقية على المستوى النظرى والتطبيقى .

واسنكمالا لما سبق فإننا نضيف أن هناك برامج متعددة تم تصميمها وتجريبها

وتقييمها وتعديلها فى المجال التطبيقى . هذه البرامج تتضمن استراتيجيات تتفاوت من عموميتها فى تنمية الاستعدادات الأربعة التى قد مناها : التأمل مقابل التسرع - الانطلاق مقابل المحدودية - التعمق مقابل الكتلية - النظام مقابل العفوية .

وإذا سلمنا بإمكانية تنمية هذه الاستعدادات الأربعة فى مواقف التذوق الفنى فكيف يستفيد المتدرب من مجال الفن فى مجالات الحياة اليومية ؟ أى هل يمكن أن يعمم التفكير من موقف الفن إلى مواقف الحياة اليومية ؟ - إن الإجابة تكون بنعم ، فالتفكير التأملى لا يرتبط بخبرة محددة وإنما يرتبط باستراتيجيات معرفية عامة وذلك من خلال التعلم الانتقالى وهو حجر الزاوية فى الخبرة الإنسانية، فهو إمكانية الانتفاع بما نتعلمه من موقف ما فى مواقف مشابهة. هذا هو التعريف التقليدى للتعلم الانتقالى ، فمن تعلم العزف على آلة وترية يجد من اليسير عليه تعلم آلة وترية أخرى ، وذلك لما بين الخبرتين من تشابه.

تطور هذا المفهوم التقليدى فى ضوء ثراء المعرفة العلمية عن وظائف المخ وإمكاناته من ناحية وثراء الخبرة النفسية والتربوية من ناحية أخرى، وأصبح التعلم الانتقالى من مفهومه الحديث يتناول انتقال الخبرة المعرفية والاستراتيجيات بين مواقف لا يوجد بينها تشابه ظاهرى ، إنما تتشابه فيما تتطلبه من معالجة معرفية. ولكى ينكشف هذا التشابه لابد من الوصول لأعماق الموقف من خلال الروية فى الرؤية والانطلاق فى الفكر والعمق فى التحليل والنظام فى الإدراك. فوراء الاختلافات العارضة تشابه لا ينكشف إلا للعين المبصرة ولا ينكشف إلا بالذكاء التأملى

فمن خلال التدريب على الاستعدادات الأربعة وتمثلها فى البناء المعرفى تصبح زادا تلقائيا لدى المتدرب، ليس فى مواقف التذوق الفنى فقط وإنما فى مواقف الحياة اليومية. لقد اصبحت استراتيجيات التعلم الانتقالى متاحة فى مجال التعليم والتدريب . وهى استراتيجيات كبرى أو استراتيجيات عامة يمكن الانتفاع بها فى شتى نواحى المعرفة .

وأخيرا .. إذا كان الفن والتذوق الفنى له خصوصية تجعله أكثر طواعية لتعلم التفكير وتنمية الذكاء . وإذا كانت المعرفة العلمية تتيح لنا من النظريات والبرامج التطبيقية ما يتيح لنا تغيير رؤيتنا للفن والذكاء معا، فكيف تجعل الخبرة الفنية خبرة للنمو المقصود للتذوق الفني والتفكير معا؟ قديرى البعض أن القصدية تفسد مجال التلقائية. ومن المدخل الذى نقدمه فإن القصدية تثرى التلقائية ، وكما يرى فيموتسكى أن ما يبدأ قصديا يصبح تلقائيا إذا ما استدمج فى زاد المتعلم.

ونقول أخيرا : كيف تتبلور الفكرة حتى تصبح حلما - ثم تهذب فتصبح رؤية، ومع تحولها وتعدُلها ، وتعثرها وتقدمها. وفى ضوء قبول الآخرين أو رفضهم لها تتهذب الرؤية وتنضج لتصبح خطة ، وتبدأ الخطة بدعوة ..

إن ما أثرته فى هذه الدراسة ليس إلاّ دعوة لتعليم البشر « قيمة الفن وقيمة الذكاء».

التنوير وثقافة العولمة

د. عاطف العراقى •

قد لا أكون مبالغاً فى القول بأن البحث فى موضوع العولمة وما يرتبط بها من قضايا سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية، يعد من البحوث الهامة التى تشغل دول العالم الآن وستظل إلى فترات طويلة محور الحديث ليس فى الدول المتقدمة فحسب، بل فى الدول النامية. إن البحث فى موضوع العولمة وقضاياها يثير نقاط خلاف رئيسية وجوهرية، وقد نجد من يسعى بكل قوته إلى تأييد هذه الثقافة بكل أبعادها وجوانبها وذلك فى تصور من جانبه نحو عالم أفضل، وقد نجد على العكس من الفريق الأول من يحارب بلا هوادة فتح النوافذ على هذه الثقافة بكل أبعادها واتجاهاتها وتطبيقاتها. وقد نجد أيضاً من يذكر عديداً من التحفظات على هذه الثقافة.

وإذا كان البحث فى هذه القضية، قضية العولمة يرتبط كما أشرنا منذ قليل بعديد من القضايا والأفكار فى المجال الاقتصادى والسياسي وغيرهما من مجالات، فإننا نود من جانبنا دراسة هذه القضية من خلال منظور التنوير، إذ إننا نعتقد من جانبنا أن التركيز على الجانب الفكرى من هذه الثقافة، ثقافة العولمة، وخاصة بالنسبة للهوية الثقافية، لابد وأن يرتبط ارتباطا رئيسيا بالقضية الكبرى، قضية التنوير إنها قضية مصير. وكما قال شكسبير : أن أكون أو لا أكون، ذلك هو السؤال .

(•) أستاذ الفلسفة العربية بآداب القاهرة .

إننا في عالم متغير عالم يسوده الكثير من التيارات. عالم ليس فيه مكان للضعيف في مجال السياسة والاقتصاد والفكر، ومن هنا فلابد أن ننفتح على هذه الثقافة، فقد أصبح العالم قرية صغيرة. إنها ثقافة العولمة، ولا يصح أن نخشى من تلك الثقافة بل يجب أن نتعامل معها ونأخذ فى حوار مع قضاياها، وهى قضايا بالغة الأهمية. أما أن نتقوقع حول أنفسنا، فإن هذا لا يعد حلاً بأية صورة من الصور وصاحب المعدة القوية لا يخشى من تناول أى نوع من أنواع الأطعمة.

إننا الآن فى عصر تتصارع فيه القوى المختلفة، وإذا لم نبادر بتحديد هويتنا الثقافية العربية من خلال قضايا العولمة، ونبادر أيضا باتخاذ المواقف من جانبنا، فلن يكون لنا وجود فى المستقبل، لن تكون لنا حياة، كما ينبغى أن تكون الحياة. ستصبح فى خبر كان؛ إن صح هذا التعبير وسيأتى يوم علينا يتحدث فيه العالم عنا؛ كما يتحدث عن الهنود الحمر أو كما يتحدث عن شعوب أصبحت منقرضة وزالت عن الوجود.

وغير خاف علينا أننا الآن فى حالة فقدان الوعى. فقدان الاتزان، أو مرحلة انعدام الوزن، إننا الآن فى حالة غريبة من الغيبوبة والعالم يتحرك من حولنا حركة سريعة، حركة بغير حدود ، إننا فى الوقت الذى نصعد فيه إلى الهاوية، ويكون الحوار أقرب إلى إثارة الخلافات اللفظية الشكلية، بل أقرب إلى ثرثرة النساء ، نجد الدول المتقدمة، وبخاصة الدول الغربية تبادر إلى اتخاذ المواقف الفكرية البناءة، التى يجب أن نتعلم منها القدرة على اتخاذ المواقف ولا يكون ذلك بإمكاننا إلا إذا أقمنا الجسور ـ كما قلت ـ بين أبناء الدول العربية كلها، وأقمنا الحوار الفكرى بين مثقفى الأمة العربية، ومثقفى بقية بلدان العالم من مشرق الأرض إلى مغربها. هذا هو التنوير فى علاقته بالعولمة.

إن المثقف كما ينبغى أن يكون، هو الذى يهتم اهتماما بالغا بكل قضايا التنوير، ولا يمكن أن ننتظر حلولاً إيجابية لكل القضايا التي نبحث فيها. وسواء أكانت قضايا فكرية، أم كانت قضايا سياسية، أم كانت قضايا اجتماعية إلا من خلال التنوير. فإن الفرد التنويرى هو الذى تؤرقه هموم الأمة العربية بحيث تصبح حياته الفكرية هى القضايا المصيرية لعالمنا العربى فلا يحيا إلا بهذه القضايا ولا يعيش إلا من أجل هذه القضايا ولا يتنفس إلا هواء هذه القضايا .

هذا هو المثقف فى رؤيته المستقبلية، وأقول بالرؤية المستقبلية لأننا للأسف الشديد سواء فى الماضى؛ الماضى القريب على الأقل، وفى الحاضر أيضا بكل تأكيد لا نجد رؤية واضحة، رؤية محددة المعالم، بل رؤية كلها ظلام فى ظلام، رؤية يسودها الضباب الكثيف. ودعونا نتكلم بصراحة وموضوعية لأننا أمام قضية مصير، قضية تحديد لهويتنا، قضية أن نكون أو لا نكون، ولنبتعد تماما عن التفاؤل الساذج والقول بأن كل شىء تمام.. لقد أسرفنا فى التفاؤل وما فيه من سذاجة، وأدى هذا كله إلى أن أصبحنا

فى وضع لا نحسد عليه، وأصبح أكثر مثقفينا فى واد، وقضايا الأمة العربية فى واد آخر، أصبح حديثهم عن قضايا الأمة العربية حديثا يثير القلق والغثيان حديثا سطحيا، تماماً كما يتحدث السائح عن بلدة من البلدان التى زارها وبقى فيها ساعة من الزمان، إنه حديث سطحى لأنه لا يقوم على رؤية تحليلية دقيقة .

لقد أدت بنا الرؤية الظلامية، الرؤية الضبابية التى يسعى إليها أنصار الاتجاهات التقليدية، إلى عديد من التصورات الخاطئة والتى تقوم على المبالغة، والمناداة بأن الحل إنما يتمثل فى ا لرجوع إلى الماضى السعيد، ماضى التراث وبما في بعضه من أخطاء ومغالطات.

كما نجد فكراً تنويرياً فى بعض بلدان عالمنا العربى فى منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، ولكن ماذا حدث بعد ذلك؟ نجد نوعا من الردة.. أو التراجع عن المكاسب التنويرية فى عديد من المجالات، سواء كانت سياسية أو فكرية أو اجتماعية، نجد تراجعاً فى مجال حرية الفرد واتجاها نحو نوع من الديكتاتورية الفكرية الرجعية .

هل من المعقول أن ننتظر حلاً لمشكلاتنا الفكرية والسياسية؟، فى الوقت الذى نعلن فيه الهجوم على ثقافة العولمة، فى الوقت الذى نشيع فيه جهدنا، فى محاولة الإجابة على أسئلة عفا عليها الزمن، أسئلة فردية شخصية جزئية، لماذا لا يتجاوز المثقفون العرب من خلال رؤية تنويرية فى البحث عن أفضل حل فكرى لنا نحن أبناء الوطن العربى، رؤية تتخطى الخلافات الزائلة الطارئة، وبحيث تضع المستقبل أمامها دائما.

إن أكثر المثقفين العرب - وللأسف الشديد - يدورون فى حلقات مفرغة ويلجئون إلى منطق التبرير، وهو منطق زائف، لأنه يؤدى إلى الدفاع عن سلبيات الماضى وسلبيات الحاضر وما أكثرها من سلبيات. علينا أن نعتقد بأن الفكر التنويرى يوجه التطبيقات السياسية والعكس غير صحيح، وهذا الاعتقاد يؤدى إلى بث الثقة فى نفوس المثقفين العرب، ودوله بغير فكر تنويرى يقوم على أسس فكر العولمة هى تماما كجسد بلا دماغ، وإذا خلا الجسد من الدماغ فإنه سيكون أقل مرتبة من الحيوانات الضالة، نعم ينبغى علينا أن نستوعب هذا الدرس أو هذا المبدأ جيدا وإلا ستلحقنا اللعنة فى كل زمان وكل مكان.

الرؤية المستقبلية ـ فيما نراها من جانبنا ـ تقوم على الانفتاح على كل الأفكار والتيارات. وبعد ذلك فلنأخذ منها ما نأخذ ولنرفض منها ما نرفض، أما أن نظل فى حالة تقوقع حول أنفسنا بحجة التراث تارة وبحجة أن الغرب سيقوم بابتلاعنا تارة أخرى. فإنها تعد من الحجج الزائفة وسنظل جامدين عندها دون أمل فى أدنى تقدم، إن التراث الماضى قد صنعه مفكرون مثلنا صنعه أفراد بشر كانوا معرضين للوقوع فى الأخطاء، فلماذا إذن نقف عند محاولاتهم ، نبكى على الأطلال فلماذا الخوف إذن من ثقافة العولمة؟ هل من المعقول أن يكون

تصورنا للمستقبل محكوماً بكتب التراث الصفراء محكوماً بأفكار مجموعة من المفكرين القدامى. إن كتب التراث إذا كنا نجد فيها بعض الأفكار البناءة الممتازة والتى تفيدنا فى حياتنا المعاصرة، إلا أننا نجد فى بعضها آلاف الأخطاء بل آلاف الخرافات، إن كتب التراث كلها فى المجالات العلمية لن تساعدنا على اختراع أبسط نوع من أنواع المخترعات البشرية وزماننا الآن غير زمانهم، فنحن بشر وهم مثلنا بشر فلماذا إذن يصر بعضنا على الوقوف؟ عندهم فقط ، فلنأخذ إذن من التراث ما نأخذ ولكن ما نأخذه ينبغى ألا يكون عقبة فى طريق تقدمنا وازدهارنا نحن أبناء الأمة العربية الحديثة. لماذا لا ننفتح على الغرب فى رؤيتنا المستقبلية، لماذ نصر على رفض كل غربى وشن الهجوم على الغرب. هل ننتظر من الغرب أن يتأخر مثلنا. إن واجبنا أن نسعى إلى أن نتقدم مثله لا أن ندعوه إلى أن يتأخر هو مثلنا، إنها سنة لله فى خلقه ولن تجد لسنة الله تبديلا. إن هذه الأفكار التقدمية الجديدة نأخذها من ثقافة العولمة، الثقافة المستقبلية .

هذه معالم رؤية مستقبلية تنويرية نقدمها من خلال إدراكنا للقيم الإيجابية لثقافة العولمة .. معالم عامة وكبرى تجعل الهدف من التنوير دك أرض التقليد دكا، وتقيم أساس البناء على العقل والعقل وحده والعقل كما نعلم أشرف ما خلقه الله فينا نحن بنى الإنسان.

ولا يخفى علينا أن المناخ الفكرى السائد في أكثر بلداننا العربية يعد مناخا غير تنويرى مناخا غير مؤهل للثقافة الجديدة، ثقافة العولمة، وصاحب الرؤية الملتزمة والجادة. صاحب الأيدولوجية التقدمية قد يجد صعوبة بالغة فى التعبير عن رأيه أو موقفه، ومن هنا يشعر بالاغتراب عن الواقع، و لكن هذا لا يعنى أن نطلب منه وهو فى هذه الحالة، أن تدور أفكاره بينه وبين نفسه فحسب، بحيث تكون حواراً مع الذات، بل أن يحاول بكل ما يملك من طاقة ذهنية بناءة عن طريق تعاطفه مع غيره من أصحاب الفكر التقدمى التجديدى البناء، نشر أفكاره والدفاع عنها سواء ما تعلق منها بدول العالم الثالث وما يحدث فيه من تغيرات، أو ما تعلق منها بالصلة بين بلدان العالم الثالث، والقوى الكبرى العالمية .

والبحث عن أيديولوجية فكرية عربية مستقبلية، لا يمكن أن يتم إلا بالتعاون بين المفكرين والمثقفين من خلال إيمانهم بالأسس الكبرى والقيم البناءة فى ثقافة العولمة. هذا التعاون الذى نجده فى مجتمع النمل ولا نجده فى مجتمع الصراصير، والأليق بنا كمفكرين أن نرتضى لأنفسنا التعاون ونتبذ التقاتل والخلاف.

إن مشروعا حضاريا للأمة العربية لا يمكن أن يتحقق الإبصدق المفكر مع نفسه وبحيث لا تحركه المصالح المادية، كما ينبغى أن يكون متفتح النظرة واسع الأفق. وهل ننكر أن موقف بعض دول الغرب مع هذه

الدولة العربيـة أو تلك قد يكون مـفـيداً وفى صالحها فى الوقت الذى تجد فيه الخطر، بل العدوان من جارتها العربية، هل ننكر سيادة الفكر الرجـعى الآن بحـيث تكون له أدواته وأمواله وصحفه ومجلاته، هل ننكر أن أكثر بلداننا العربيـة تعطى أقل قدر من المساحـة للرأى فى مقابل المساحة الواسعة الضخمة التى تعطى للرأى الرجعى التبريرى ؟ إن هذا نجده فى مـجال السياسة وفى مجال الفكر أيضـا. إن تأسيس مشـروع حـضارى للأمـة العربيـة ينبـغى أن يكون قـائمـاً على العقل، والعقل فـقط، ينبغى أن يكون مـؤسـسـا على الفكر التجـديدى العلمى البناء وبحيث نطرد تماما كل فكر رجعى، نحذف تماما أى فكر لا معـقول أى فكر ميت يعـبـر عن التـخلف لا التـقدم، يعـبـر عن الصـعـود إلى الهـاوية لا السير إلى الأمام.

قد لا أكون مبالغاً إذن إذا قلت: إننا الآن فى أمس الحـاجـة الى السـعى نحـو التنوير الثـقـافى، التنوير، التنوير الذى يقـوم على الانفـتـاح على ثقـافـة العـولمة ، التنوير الذى يقوم على تقديس العقل والإيمان بأن الثقافة الخالدة، إنما هى الثـقـافـة الأسـاسـيـة التى تتخطى حدود الزمان والمكان بحيث تتحـرر من العادات والتقاليد الرجعية وتنطلق ساعية إلى تحقيق سعادة الإنسان، بما تتضمن من آداب وعلوم وفنون سامية رفيعة وعن طريق التنوير نسـتطيع إرسـاء نظام ثقـافى عـربى جديد .

إن أوربا لم تتـقـدم إلا عن طريق السـعى بكل قـوتـهـا وابتداء من عـصـرالنـهـضـة نحـو تحقـيق مبدأ التنوير فـوجدنا ثقافة أوروبية جديدة، تخـتلف فى أسـاسـهـا ومنهـجـها عن ثقافة العصور الوسطى .

والسعى نحو نظام ثقافى عربى جديد لا يعد شيئاً صـعباً أو مستحيـل التحقيـق، إذ نجـد العـديد من الأفكار التى دعـا إليـهـا مفكرون كبار فى العصر الحديث على امتداد ساحة العالم العربى من مشرقه إلى مغربه، واللهم هو الاسـتـفـادة من أفكارهم وجعلها واقعا حياً نعيشه ونتعايش مـعـه. وهل يمكن أن نقلل من أفكار تنويرية غـاية فى الأهمـيـة نجدها عند رفاعة الطهطاوى، وأحـمـد لطفى السـيـد، وقـاسم أمين، وسـلامـة مـوسى، وطه حسين، وزكى نجيب محمود فى مصر. وعند ملك بن نبى فى الجـزائر، وعـبـد الرحـمن الكواكـبى فى سـوريا ......، وغـيـرهـم من مفكرين كبار كانت لهم رؤيتهم المستقبلية.

وإذا كنا نعيش الآن فى عالم جديد، عالم به العديد من المتغيرات، عالم أصبح بفضل التطورات العلمية الحديثة قرية صغيرة، فلابد إذن من تغيير أفكارنا تغييراً جذريا لابد من ثورة فكرية تخلق إنسانا غربيا جديداً، وتوجد نظاماً ثقافياً عربيا جديداً، وإذا لم نفعل ذلك فـسنكون فى واد والعـالم المتـقـدم، العـالم الأوربى بصفـة خاصـة فى واد آخـر. سنكون كمن يتـحـدث على موجه غـيـر الموجـة التى يستخدمها الطرف الآخر.

لابد أن نقضى على الفصل الموجـود فى أكثر بلداننا العربية، بين ما يسمى بالتعليم

الدينى، والتعليم المدنى الإنسانى، لابد من التنبيه إلى الانغلاق الفكرى الذى نجده عند أناس يتحدثون عما يسمونه بالغزو الثقافى، إننا إذا وجدنا عالما متقدما كالعالم الأوروبى فهل نطلب منه أن يتأخر مثلنا، أم أنه من الضرورى أن نفعل مثل ما فعل، ونتقدم مثله؟ هل من المعقول و قد وصلنا إلى أواخر القرن العشرين وبدأنا نستعد للدخول فى قرن جديد، أن نقول بأنه لا بد من الوقوف عند كتب التراث وبحيث نقوم بحفظها ونردد ما فيها دون وعى. هل يصح أن يقوم نفر منا بالهجوم على منجزات الحضارة الغربية فى الوقت الذى لا يمكن فيه الاستغناء عن هذه المنجزات الكبرى. كيف أتفاعل مع العالم والتحدث عن نظام ثقافى عربى جديد فى الوقت الذى أتناقض فيه مع نفسى، وأقع فى نوع من الازدواجية حين أهاجم الحضارة الحديثة الأوربية وأكون فى نفس الوقت ساعياً إلى الاستفادة من منجزاتها.

إن نظاما ثقافياً جديداً لا يمكن أن يتحقق إلا بالتأكيد على أهمية العلم، والقضاء على الخرافات التي تعوق من مسيرتنا العلمية، والإيمان بأن العلم يمثل مجتمع المستقبل.

إن هذه أفكار رئيسية نتعلمها من أسس ثقافة العولمة .

فنحن إذن بين طريقين : طريق يمثل الظلام، (الطريق المسدود). وطريق يمثل النور والضياء وحتى نوجد نظاماً ثقافياً عربياً جديدا فلا مفر من الطريق الذى يمثل الإيمان بالتنوير، يمثل النوافذ على كل التيارات الأدبية والفكرية ولا يوجد مبرر للحساسية من الثقافات الأخرى. إن هذه الثقافات لا يخشاها إلا ضعاف الناس. وقد انفتح العرب منذ عدة قرون وفى أيام العصر العباسى على الثقافات الوافدة وحدث الامتزاج أو الاقتران السعيد بين ثقافة داخلية وثقافة وافدة، ولم يقل أحد بأن هذه الثقافات قد أدت إلى إلغاء شخصية الإنسان العربى .

إن عالمنا العربى يملك طاقة اقتصادية هائلة .. ومن واجبنا تسخير تلك الطاقة وتوجيهها بحيث تحقق نظاماً ثقافياً فى المقام الأول. فالثقافة هى الأساس وما يمكن أن يؤدى إلى الترابط بين الشعوب العربية، إنما يكون أساسا فى نوع من الوحدة الثقافية وليتنا نخصص جزءاً كبيراً من دخل البترول فى إرساء دعائم التنوير الفكرى والثقافى، التنوير القائم على ثقافة العولمة ، وبحيث نتجنب تماما كل الأفكار الرجعية المتطرفة، وهل يستطيع أن يتنفس الإنسان إلا فى الهواء المتجدد؟ إن الفكر الذى لا يتخذ من التنوير أساسا له يعد فكراً ميتا يصيب الإنسان بالاختناق ونستطيع أن نتصور نظاماً ثقافياً عربياً جديداً إذا لم يأخذ من تراثنا إلا ما يؤدى إلى نهضتنا، وبحيث لا يكون معوقا لمسيرتنا الإنسانية. نستطيع أن نسعى إلى النظام الجديد إذا اعتقدنا بأن النزعة الإنسانية التنويرية هى التى يجب أن تكون سائدة فى مدارسنا وجامعاتنا ووسائل إعلامنا وكتابات مفكرينا. وكم ارتبط النور بالتقدم والسير إلى الأمام، وارتبط الظلام

بالتأخر والرجوع إلى الوراء والصعود إلى الهاوية .

ولن يصبح لنا دورنا الحيوى النشيط والرائد فى العالم الذى نعيش فيه إلا إذا حددنا دور الثقافة فى مجتمعنا العربى، وقلنا إن المثقف وهو الكائن الاجتماعى لابد أن تكون أفكاره مؤدية إلى سعادة وتقدم مجتمعه. ولن يتقدم مجتمعنا العربى إلا بأن يكون رائدنا هو العقل، وطريقنا هو طريق التنوير وخصائص ثقافتنا تمثل فى البعد الأمامى أساساً. عن طريق هذا كله يمكن تحقيق نظام ثقافى عربى جديد نفاخر ونتفاخر به بين دول العالم من مشرقها إلى مغربها بحيث نقول : هذه بضاعتنا الثقافية التنويرية والتى تتخطى حدود الزمان والمكان.. البضاعة التنويرية التى إذا كانت قد استعادت بعض جذورها من الماضى، إلا أنها لا تقف عنده وبحيث يكون حالها كمن يبكى على الأطلال بل تركز على الحاضر وتنطلق منه إلى المستقبل.

أقول وأكرر القول :إن فكرنا العربى بوجه عام يعد معبراً عن حالات من الضياع والظلام والموت. إنه فكر يخلو من أيديولوجية معينة، ومن هنا نرى أكثره معبراً عن مجموعة من الكلمات المتقاطعة التى قد لا تُفهم وبالتالى لا يمكن إدراكهامن جانب القراء لها.

نقول هذا ونحن فى اعتبارنا ضرورة استبعاد الشعارات البراقة الزائفة التى يزعم لنا أصحابها أنهم يقدمون لها من خلال مذاهب أدبية وفكرية فى حين أن الواقع الموضوعى يكشف لنا أن تلك المذاهب فى واد والفكر فى واد أخ.ر إنها مذاهب لا تستند إلى أساس فكرى أيديولوجى، ولا تقوم بنقد الواقع أو التعبير عنه ... تعبيرا صادقا .. ومن هنا كان فكرنا فكرا مسطحا، فكراً أجوف. انظروا إلى الفكر الأوربى على سبيل المثال وقارنوا بينه وبين ما نطلق عليه فكرا عربيا على سبيل التجاوز، وستجدون الفرق الكبير بين فكر دقيق يقوم عل أرض صلبة وبين فكر فضفاض ونقصد به الفكر العربى فى كثير من جوانبه وأبعاده ومجالاته.

إننا نفتعل الكثير من المعارك ونطلق عليها معارك فكرية فى الوقت الذى تدور حول هذه المعارك قضايا زائفة خيالية. كما نتحدث عن الغول والعفريت، وأصبح من الأشياء الشائعة أن يتحدث كل واحد منا عن مشروع له حول الفكر العربى ثم نجد هذا المشروع خيالاً فى خيال وليس له معالم محددة. ولا يستند إلى أى نوع من أنواع الصدق.

ويقينى أنه لولا الإعلامية حول العديد من الكتب والمقالات لقلنا بصدق إننا لا نجد عندنا فكراً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة بل نجد أكثر بضاعتنا الفكرية بضاعة متواضعة لا صلة لها بالواقع تماما كمن يبحث عن قطة سوداء فى الظلام أو مثل دون كيشوت الذى يحارب طواحين الهواء.

إننا نعيش الآن فى عصر يعد معبراً عن الظلام. وإذا تحدثنا عن صعود فكرى فإنه يعد للأسف الشديد صعودا إلى الهاوية. فأين

الأيديولوجية إذن؟ أين الضمير العلمى؟ أين الفكر التنويرى الحضارى؟ إننا إذا وجدنا شعوبا متقدمة فكريا وحضاريا فإن الموقف منها يجب أن يتمثل فى أن ننظر بموضوعية فى إنجازها الفكرى ولا يصح أن نقوم بالهجوم عليها تحت مقولة الغزو الثقافى أو الهجوم على الحضارة الوافدة، فالمتأخر كما سبق أن قلنا يجب أن يلحق بالمتقدم ولا يصح أن أطلب من المتقدم تحت شعار المشاركة الوجدانية أن يتأخر مثلى. لقد أدرك ذلك مفكرون كبار ابتداء من رفاعة الطهطاوى، وأحمد لطفى السيد، وطه حسين، وسلامة موسى، وتوفيق الحكيم، وزكى نجيب محمود، ولكننا للأسف الشديد لم نستفد من الدروس التى ركزوا حياتهم لغرسها فى نفوسنا. ولو كنا قد استفدنا من دروسهم لما كنا قد وجدنا الآن تلك الحروب الشعواء ضد العولمة وثقافة العولمة .

ألا يوجد دليل على تخلفنا الفكرى أبلغ من القول بأننا نجد أفكارا تنويرية تحارب الآن ولم تكن تحارب منذ عدة قرون كالعصر العباسى . ألا يعد هذا دليلا على أننا نسير إلى الخلف ولا نمشى إلى الأمام ؟.

فنحن إذا تمسكنا بمجرد الترديد فإننا سنكون أصحاب توكيلات فكرية، تماما كالتوكيلات التجارية، فمن يقوم ببيع سلعة أجنبية يكون دوره مجرد البيع وليس المشاركة أو الاجتماع بالنسبة لهذه السلعة أو تلك.

إننا إذا أردنا لفكرنا العربى أيديولوجية فإن تلك الأيديولوجية لابد أن يكون شعارها هوتقديس العقل، لابد أن تكون محورها السعى إلى التنوير بكل قوة وجهد لابد أن تكون قضيتها الكبرى تغيير الواقع بحثا عن الأفضل وليس مجرد تفسير الواقع أو التبرير، وإذا اقتصر الفرد منا على مجرد التفسير أو التنوير فإنه يكون مقلدا وليس، مبدعا أو مجددا، سيكون فكرة خاليا من الأيديولوجية ولا أساس له. ومن المؤسف له قيام أناس بمجرد التنوير أو الدفاع أناس تحسبهم من المفكرين وما هم بمفكرين بل أشباه مفكرين، . لأنهم يعبرون عن فكر ميت مزيف. وتغيير الواقع فيما نرى من جانبنا لابد وأن يعتمد على أساس قوى، هذا الأساس ينظر للعالم على أنه قرية صغيرة إنه أساس العولمة أولاً وقبل كل شىء.

إن قضية التنوير فى صلتها بثقافة العولمة تعد قضية مصيرية إنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالبحث عن أيديولوجية غربية ولا بقاء لشعب من الشعوب إلا عن طريق السعى نحو النور والتنوير عن طريق السير نحو البحث عن أيديولوجية تحدد هويته الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية .

ونود أن نشير إلى أن الحديث عن عوامل تدعيم الإبداع والمشكلات التى تواجه الإبداع يرتبط ارتباطا مباشراً بمشكلة التنوير وقضاياه ، ودليلنا على ذلك أن العوامل التى تؤدى إلى عرقلة الإبداع إذا كانت توجد بكثرة فى الدول النامية بوجه عام ، الدول التى لا نجد فيها تنويرا مطلقا شاملا، فإنها لا توجد بنفس الدرجة فى الدول الأوربية

المتقدمة .

والعـوامل التي تؤدى إلى عـرقلة الإبداع ترتبط بمجـالات كـثـيـرة من بينهـا التـعليم والثقافة والعلم والتكنولوجيا .

فمن الأمور التى تسترعي الانتباه أننا فى الدول النامية بوجه عام نعد أصحاب توكيلات فكرية، وهـذا إن دلنا على شيء فـإنما يدلنا على أنه لا نـصـيب لنا فـى العمليـة الإبداعية، فـصـاحب التـدليل الفكرى إنما يكون مـجـرد جواز مرور لآراء وتجارب السابقين، دون جهد إبداعى من جانبه .

إننا فـى عـصـر ثـورة المعلومـات وثـورة الكمبيوتر والأقمار الصناعية، فهل من المعقول أن نتـحـدث عن ظاهرة خـيـاليـة، هـى ظاهرة الغـزو الفكرى، وذلك فـى الوقت الذى أصـبح العالم فيه قرية صـغيرة، أعتقد أننا إذا قلنا بما يسـمى الغـزو الفكرى أو الثـقـافـى فـإن معنى ذلك أننا سنقضى تماما على أى أمل فى التقدم نحـو الإبداع. فالإبداع لا يمكن أن يتحقق إلا فى جو الحرية والانفتاح على أفكار الآخـرين فى دول العـالم من مـشـرقـه إلى مـغـربه. الإبداع يرتبط بالنور والضـيـاء ومعوقات الإبداع لا يمكن أن تحيا إلا فى جو القـيـود والظلام. يعنى أننا إذا أردنا إيجـاد القـيـادات المبدعة فلابد أولا من الإيمان بأن قضية التنوير (فى صلتها بالعولمة) تعد ألزم القضايا لنا تماما كحاجتنا إلى الماء والهواء. وليت الدول التى تعانى من عدم وجود قيادات مـبدعـة فى العـديد من المجـالات ليـتهـا تقـوم بتطبـيق تجـارب الدول الأوربيـة التى ينـتـشـر فـيـهـا الإبداع بحـيث تكون تلك الدول صـورة إلى حـد كـبـيـر من الدول الأوربيـة. إن منطق الحياة منطق الوجود يفرض على المتأخر أن يلحق بالمتـقـدم وليس من المناسب إطلاقـا أن نطلب من الدول الإبداعيـة المتـقـدمـة أن تقلد المتأخر، هـذا هو منطق الحـيـاة. ويقينى أننا إذا انفتحنا على تجارب الآخرين الأكثر منا تقـدمـا ــ فـإن الطريق إلى الإبداع سـيكون سـهـلا مـيـسـرا . فـالإبداع لا يبـدأ من فـراغ والإبداع إذا قصدنا به الأصـالة بمعنى عدم التأثر بالسابقين فإننا لا نجد ذلك إطلاقا، أى لا نجـد فـينا أصـيـلا، ومن هنا فـإن المنطق يفرض علينا الانفتاح والاستفادة من تجارب الآخرين، يفرض علينا وجود موجة مشتركة بيننا وبين الأمم التى نجـد فـيـهـا الكثـيـر من الجوانب الإبداعية، إذا لم نفعل ذلك فسيكون حالنا كحال من يتكلم على موجة غير الموجة التى يتـحـدث عليـهـا الآخـرون، نقـضـى على أنفـسنا بأنفـسنا لأننا سنتنفس هـواء راكـدا ساكنا وغير متجدد، إذا نظرنا إلى النظريات العملية الكبرى، وإلى النظريات الفلسفية التى غيرت من فكر الإنسان، فإننا سنجد أن هذه النظريات لم تحـدث أثرها إلا لكونها جـاءت مخالفة تماما لحالة السكون ، حالة الركود.

الإبداع اذن يرتبط ارتبـاطا مـبـاشـرا بالسـعى نحـو التنوير والإنطلاق نحـو ثقـافـة العولمة وهذا الارتباط يجعلنا نقول بأن عوامل عرقلة الإبداع فى العديد من المجالات ــ إن لم

تكن كلهـا ـ ، إنما هى نفس عـوامل عـرقلة التنوير إلى حد كبير جدا.

فـمن عـوامل عـرقلة الإبداع الفـصل بين التعليم الدينى والتعليم المدنى. ويجب القضاء تماما على هذا الفصل إذ كيف تقول بالمجتمع الواحـد، وفـى نفس الوقت نفـصل بين تعليم وتعليم. ولا بد أن نضع فى اعـتـبـارنا أن من عوامل تعويق الإبداع ان نطلب بترجمة كتب العلوم ومن بينهـا الطب ويحـيث نقـوم بتدريسها بالعربية. إن هذه العلوم قد تقدمت تقـدمـا مـذهلا فى أوربا فكيف إذن يكون بالإمكان تدريس تلك العلوم بالعربيـة كـيف سيتعامل المشتغل بتلك العلوم مع الكتب التى تصدر كل يوم وهى بلغات غير عربية .

الواقع أن نظام تعليمنا الحـالى لا يؤدى إلى وجـود تيـارات مـبدعـة. إنه لا يضع فى اعتباره أن العالم يتغير من حولنا وما كان مـفيدا فى الماضى يعد اليوم عديم الفـائدة. لابد من ثورة جـذرية فى مـجـال التـعليم، إذ ليس من المناسب إطلاقـا أن نتـغـافل فى مناهجنا عن التطورات الحـاسـمـة فى كل مجال من المجالات الفكرية والثقافية والعلمية. وما يقال عن التعليم فى المدارس، ينطبق على التـعليم فى الجـامـعـات، هل أدت المناهج الحالية إلى وجود قيادات مبدعة؟ الإجابة بالنفى بطبيعة الحال.

ومما يؤسف له أننا إذا كنا نتـحـدث عن الإبداع وعـلاقـتـه بالتنوير فـى منظور العـولمة فإنه لا مفر من القول بأن مساحة الظلام فى المناهج الجامعية الحالية تعد أضعاف مساحة ا لتنور والتنوير. فـإن مناهجنا الحاليـة تقوم على الحـفظ والتـرديد والتلقين. والمقلد ينظر إلى أسفل، ولا ينظر إلى الأمام. ومن هنا فلا إبداع ولا مبدعون. المبدع له نظرته التقدمية، أما المقلد فإنه يحاول الصعود إلى الهاوية ولن نجد تقدما فى أى دولة من الدول إلا إذا وجد فيها عدد كبير من المبدعين فى كل المجالات من تعليم وثقافة وفكر بوجه عام.

كيف نتحدث عن الإبداع فى جامعاتنا فى الوقت الذى نجد فيه بعض المناهج تدور حول ما يسمى بالفكر الأصولى، هل يدخل هذا فى دائرة المعقول أم دائرة اللامـعـقـول؟ نعم لابد من القضاء على كل فكر رجعى غير تقدمى. إن هذا الفكر سـيـؤدى بنا إلى الرجـوع إلى الوراء الرجوع إلى الخلف باستمرار وإذا قيل وأين مكان التراث فى مناهجنا؟ فـإننا نقـول إننا يجب أن ننظر إلى التراث نظرة صـحيحة موضوعية وكم من خرافات نجدها فى بعض كتب التراث؛ خرافات كثيرة وكثيرة. ينبغى أن نضع فى اعـتـبـارنا أن كـتب القـدامى من أجدادنا فى مـجـالات كـالطبـيـعـة والكيـمـيـاء والفلك إنما تدور حول المحور الكيـفى، والعلم الآن كم، وكم فـقط. فـهـل يمكن أن ننتظر إبداعاً ونحن الآن نقوم بتقديس كتب التراث. إن تدريس آلاف الكتب التـراثيـة فى مـجـال العلم بفـروعـه لا يمكن أن يؤدى إلى تخـريج طبيب أو عالم من علماء الطبيعة والفلك.

إن العالم يتغير من حولنا وإذا لم ننظر إلى قضية الإبداع نظرة فورية وفي اليوم، وبحيث لا نقوم بتأجيلها إلى الغد فإن الغد سيكون متأخرا من خلال منظور معين، وهو أن العالم تسوده اليوم ثورة التغيير.

نقول ونكرر القول: إن تدعيم الإبداع لا يمكن أن يتحقق إلا إذا نظرنا إلى الإنسان نظرة جديدة، نظرنا نظرة شمولية إلى حقوق الإنسان، تلك الحقوق التي لا تقتصر على حقوق الحياة فقط بل حقه في السلام والتعليم والمعرفة بل ونظرنا إلى الإنسان أيضا بوصفه كائنا علميا، على أساس أن البحث العلمي نفسه يعد عملا إبداعيا نظرنا إلى تربية الإنسان على أساس أنها لابد أن تؤدي إلى غد أفضل من الحاضر.

وأعتقد أن هذه النظرة لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال رؤية تنويرية عالمية رؤية تلتفت في غضب إلى الماضي وتقول له، وداعا، إذ إن العصر غير العصر، ومطالب اليوم غير مطالب الأمس. رؤية تقتلع جذور الظلام اقتلاعا لأن تلك الجذور قد فرضت على الناس في الماضي دون إرادتهم أو طلب من جانبهم.

هذه النظرة التنويرية تقوم أساسا على احترام حقوق الإنسان والدفاع عن حريته إذ لايمكن تصور الإبداع وسط الأغلال أو القيود. فلنوفر المناخ أولا وبعد ذلك نبحث عن المبدعين في كل المجالات العلمية والفكرية بوجه عام. فلنسع بكل قوتنا نحو التنوير لأنه لا يمكن تصور إبداع بدون تنوير، يتمثل في فتح النوافذ على الفكر الأوربي الغربي.

ما أكثر العوامل التي تؤدي إلى عرقلة الإبداع، وما أكثر أوجه القضاء على معوقات الإبداع. والمهم في رأينا أن نحدد بصراحة وشجاعة تلك المعوقات، حتى يمكننا التصدي بحسم لها، فلا مشكلة بدون حل والإرادة الإنسانية إذا اتخذت من العلم والمعرفة والاستنارة سلاحا فإنها كفيلة بتحقيق مستقبل أفضل للبشرية. يزيد فيه عدد المبدعين في كل مجالات المعرفة الإنسانية وحتى يحقق الإنسان ذاته يؤكد على حقه في السلام والأمن والطمأنينة. ولكن هل سيتم ذلك في المستقبل القريب؟ .. أعتقد باننا إذا تأملنا بدقة في الأساليب أو الأسلحة التي تعتمد عليها قوى عرقلة الإبداع، والتقدم، فإن التأمل الموضوعي لابد وأن يؤدي بنا إلى القول إن الاعتقاد بأن تغييرا سيتم من أجل الإبداع، لن يتحقق على أحسن الفروض إلا في مستقبل بعيد وليس مستقبل قريب .

إن الطريق إلى أن تكون لنا إسهاماتنا لا يمكن أن نتصوره إلا بانفتاح على فكر الأمم الأخرى. لا أمل إذن إلا بالانفتاح على كل تيارات وثقافات العالم، انفتاح على كل تيارات الفكر الغربي، انفتاح على العلم والحضارة وكفانا تلك الدعوات التي تصدر عن أناس اعتبرهم من المتخلفين عقليا، وأقصد بهم أولئك الذين يصورون لنا أن من يقصد الغرب يجد ظلاما في ظلام. يصورون لنا العلم وكأنه شر مستطير، يصورون لنا الحضارة الأوربية وكأنها الفك المفترس الذي

يريد أن ينقض على تراثنا القديم.

كلا ياسادة ليس العلم الغربى ظلاما، وليست الحضارة الأوربية شرا، ولكن الشر يأتى من الدعوات المغلقة. فالظلام يرتبط بضيق الأفق ومن يغلق عليه النوافذ لابد أن يصاب بضيق التنفس أو سيتنفس هواء راكدا فاسدا.

اقول لابد أن نأخذ بأسباب العلم، والحضارة الآن بيد الغرب شئنا أم لم نشأ، الحضارة الآن تتمثل فى أوربا أردنا ام لم نرد فيجب ان نستقيظ ونعرف تماما أننا إذا أردنا لنا فكرا إذا أردنا لنا اتجاها فلا مفر من الانفتاح على كل التيارات.

ثم بعد ذلك لنأخذ منها ما نأخذ ولنرفض منها ما نرفض، أما أن نهاجم لمجرد الهجوم أن نرفض لمجرد الرفض فإننى بصراحة اعتبر هذا سلوكا عدوانيا يعد أدنى مرتبة من سلوك الحيوانات المفترسة، ولنعترف بصراحة ولنكاشف أنفسنا على حقيقتها وسنرى أننا إذا فعلنا مستقبلا مثلما نفعل حاليا فسوف نصل إلى حالة شديدة من التخلف. وإذا ادعينا أننا نصعد، فهو صعود إلى الهاوية.

لنعترف بصراحة أننا نمر الآن بحالة من الكسل العقلى. إننا نمر الآن بحالة من جمود الفكر وضيق الأفق. ونحن الآن أمام موقفين كما قلنا يجب علينا ان نختار موقفا منهما، أما أن نباعد بيننا وبين العقل والحضارة والعلم وهذا سيؤدى بنا إلى التخلف والانهيار والاضمحلال، أو أن نتمسك بأساليب العلم وجعل العقل هو المعيار وهذا سيؤدى بنا إلى التقدم والازدهار، بحيث يأخذ فكرنا العربى مكانه بين الفكر الغربى. فالفكر الغربى يتقدم تقدما سريعا أما الفكر العربى فقد أصبح فكرا متقوقعا فكرا محليا .

ويبدو لى - وقد وصلنا إلى تلك الحالة التى يرثى لها - أنه لا مفر من الاطلاع على الفكر الغربى بكل ما نملك من قوى وأدوات . كفانا - كما قلت - هجوما على العلم وعلى الحضارة فى أوربا، إنه لمن لم مصائب الزمان أن يهاجم الفرد منا الحضارة والعلم من ميكرفون فى الوقت الذى يجب أن نعلم فيه أن الميكروفون ثمرة من ثمرات الحضارة، يهاجم الفرد منا العلم الأوربى ثم يصارع لاستعمال السيارة. والسيارة تعد ثمرة من ثمرات العلم، ولو كان هذا الفرد الذى يهاجم العلم متسقا مع نفسه وصريحا مع نفسه لاستخدم الدواب فى تنقلاته، ولكنه للأسف الشديد يتناقض سلوكه مع أقواله. يهاجم الفرد منا العلم الأوربى ويسود آلاف الصفحات يدفع بها إلى المطبعة والمطبعة أيضا تعد ثمرة من ثمرات الحضارة .

ومن هنا كان واجبا علينا وخاصة بعد أن وصلنا إلى تلك الحالة التى يرثى لها، أن نقوم بالاطلاع على فكر الغرب ونأخذ منه ما نأخذ دون خوف على شخصيتنا . فمن يؤمن بطريق النور والتنويير لا خوف عليه لان هذا الطريق سيؤدى به إلى التقدم إلى الأمام .

إن تراث السلف إذا قصدنا بالسلف أجدادنا من المفكرين لا يعد كله صوابا ولا يعد كله خطأ . إن تراث السلف فى بعضه ما

يصلح لنا في حياتنا الحاضرة. وفي بعضه الآخر ما يعد عائقا بيننا وبين التقدم، ولنأخذ في اعتبارنا أننا لو قرأنا على سبيل المثال كل كتب أجدادنا في مجال العلوم فلن تساعدنا تلك الكتب على أن .. نتوصل إلى أي مخترع من المخترعات الحديثة، وجربوا ما شئتم حتى تصدقوا ما أقول به الآن .. اجعلوا كتب الماضي هي الكتب المعتمدة والرئيسية في كلية العلوم في أي بلدة من البلدان العربية فإذا حدث، لن يكون في إمكان خريجي تلك الكلية التوصل إلى أي شيء جديد لماذا؟ لأنهم وقفوا عند كتب التراث لأنهم تصوروا إن القديم لابد أن يعد شيئا عظيما مقدسا لمجرد انه قديم .

إننا أصبحنا كمن يبكي على الأطلال. إن تجاوز التراث والانطلاق إلى الحديث والمعاصرة يعد أمرا ضروريا. وقد قام أجدادنا بما استطاعوا القيام به فلنشكرهم على ما قاموا به. ولكن لا يصح أن نقف جامدين عند أقوالهم. إنهم أقاموا فكرهم العلمي وتصوراتهم المذهبية على أساس القول بالعناصر الأربعة التي قال بها القدماء وهي التراب والماء والهواء والنار... فهل عدد العناصر الآن أربعة كلا؟ أيها القراء..... العلم الآن غير العلم في الماضي.. والمذاهب الفلسفية التي أقيمت على أساس النظام العلمي القديم أصبحت الآن في خبر كان، أصبحت الآن تراثا ماضيا وولى شأنه فلا يصح أن نقف عندها جامدين فلابد من الانطلاق منها إلى الفكر العلمي الحديث، لأن المنهج الآن غير منهج الماضي.العلم الآن ليس فيه أي حديث عن الكيفيات بل العلم الآن كم وكم فقط. ومن يحشر في كلامه العلمي أي قول عن الكيفيات فلا اشك لحظة واحدة في انه لابد أن يكون هاربا من مستشفى الأمراض العقلية .

إن أوربا لم تتقدم إلا عن طريق السعي بكل قوتها وابتداء من عصر النهضة نحو تحقيق مبدأ التنوير بحيث وجدنا ثقافة اوربية جديدة تختلف في اساسها ومنهجها عن ثقافة العصور الوسطى. لم تقل اوربا لنفسها أننا يجب أن نقف عند فلسفة فلاسفة الغرب في العصور الوسطى. بل انها آمنت بالانطلاق نحن العقل، نحو الحضارة الحديثة، نحو التنوير، ولكن ماذا نقول وقد تحولت بعض مجلاتنا الفكرية إلى أبواق دعاية للظلام والرجعية والهجوم على التنوير لأسباب عديدة غير مقنعة .

إنني لا اتصور وجودا فكريا افضل لأمتنا العربية إلا من خلال ثقافة العولمة. إننا يجب أن نسعى إلى تلك الثقافة. وقد آن الآوان للاستفادة من قيم وإيجابيات ثقافة تعد أفضل بكثير من الثقافات الراكدة التي تسود عالمنا العربي حاليا. إنها ثقافة العولمة .



جامعة الفسطاط

الجامعة الأولى فى مصر الإسلامية

د . محمد عبد المنعم خفاجى *

دخلت مصر فى الإسلام، واستظلت بلوائه، وحملت راية العروبة والإسلام لأول مرة، منذ فتحها القائد العربى المسلم عمرو بن العاص .

وبنى عمرو عقب الفتح مدينة الفسطاط لتكون العاصمة الإسلامية الأولى عام ٢١ هـ، واتخذ الأماكن التى نزل بها جيشه معسكرا عاما، وبنى المسجد، وبنى حوله مدينة الفسطاط، التى توسطها المسجد الجامع، وأخذ يرفع الظلم عن كاهل المصريين، ويعاملهم بالعدل والإنصاف والرحمة، وأكبر المصريون شريعة عمرو ولغته ودينه، فدخلوا في الإسلام أفواجا .

وكان عمرو بن العاص مع هذه الدنيا المقبلة ، والسعادة الغامرة، والسلطة النافذة، أسبق الناس إلى حق، وأبعدهم عن باطل، لم يعهد عليه أثناء ولايته على مصر نقض لعهد، ولا خفر لذمة، ولا انتهاك لحرمة، وقد نهض بإدارة شئون مصر إدارة حازمة رشيدة، دستورها مبادئ الإسلام، وشعارها الحق والعدل والمساواة والحرية.

وأخذت الفسطاط تتسع وتزدهر، وصارت منذ إنشائها عام ٢١ هـ: ٦٤٢م عاصمة مصر السياسية، ومنارة الدين واللغة العربية والمعرفة والثقافة، ومقر العمران والحضارة والرخاء أجيالا طولا.

وكان مسجد الفسطاط (أو مسجد عمرو

(*) أستاذ الأدب العربي بكلية اللغة العربية ـ جامعة الأزهر

بن العـاص، أو تاج الجـوامع، أو الجـامع العتيق، أو مسجد الراية) هو أول مسجد قام فى مصر العربية، وكان هو بعد قليل جامعة الفسطاط الإسلامية الكبرى.

وكـانت المسـاجـد الكبرى فى العـواصم الإسـلامـيـة، لا تلبث بعـد إنشـائها بقليل، أن تتحول إلى جـامعـات تغص بالعلماء وحلقات العلم والدراسة والبحث.

ولقـد ازدهرت الفـسطـاط بتـوالي الأيام، وصارت العاصمة الحضارية والعلمية والأدبية والاقتصادية لمصر كلها خلال أجيال عديدة، وصارت من أكثر الأمصار الإسلامية عمرانا، ورخاء وعظمة.

وجلس الصـحـابة والتـابعـون فى مسـجـد عمرو، يتـصـدرون الحلقات العلمـيـة، ومجلس العلم، وشـجـع ولاة مـصـر العلمـاء على نشـر الثقافة العربية فى كل مكان من أرض مصر، وأنشـئت المسـاجـد وأصـبـحت حلقـاتهـا دورا للثقافة، يتصدرها المحدثون والفقهاء والعلماء.

وكـــانت مـدينة الفـــسطـاط تؤدى دورهـا الحضارى فى تاريخ مصر والعالم الإسلامى ووفـد عليـهـا الشـعـراء من الجـزيرة العـربيـة كـجـمـيل وكـثـيـر ونصـيب وأيمن بن خـريم الأسدى وابن الرقيات، وكان الفرزدق قد عزم على زيارة الفسطاط ووالى مصر عبد العزيز ابن مـروان (٦٥ ـ ٨٦هـ) لولا أن جـاءه نـعى الأمير، ويصف الأصطخري في القرن الرابع الهجرى الفسطاط بأنها مدينة مصر العظمى، وبأنـهـا فى غـاية العـمـران والخـصـب، وبأن مبانيها قد تبلغ الواحدة منها ثماني طبقات.. وينوه كذلك ابن حوقل بأهميتها الحضارية ، ويقـــول عنهـــا المقـــدسى (ـ ٣٩٠ هـ) : إن الفسطاط هى «عاصمة» مصر، ومفخرة الإسلام ، ومتجر الأنام. وهى أجل من مدينة دار السلام، ويقول : إن حلقات (أى دروس) مسجدها الجامع ليس فى عواصم الإسلام أكبر منها .

وقـام مـسـجـد الفسطاط بدور الجـامـعـة الإسلامية الأولى فى مصر أكثر من سبعة قرون، وعاشت هذه الجامعة العلمية الكبرى في ظلال ازدهـار الفـــسطـاط وعـــمـــرانـهــا ورخائها.

وكان قيام الحلقات العلمية والأدبية فى جامع الفسطاط، بعد إنشائه بقليل، رمـزا لحـركـة البناء والتـجـديد وطمـوح العــقل الإسلامي المصرى المتوثب دائباً .

وأعتقد أن عبد الله بن عمرو بن العاص الصحابى الجليل، وابن أمير مصر عمرو بن العاص، كان هو المؤسس الأول لهذا الصرح الشامخ، ولهذه الجامعة الإسلامية الأولي في مصـر، وكـان عبـد الله من أئمـة الصـحـابة والمحدثين، ولا بد أن يكون قد صارت له حلقة علمية فى جامع الفسطاط ، يتصدرها ليفيد الناس في دينهم ودنيـاهـم، من حـيث يرى الدكـتـور على اليـمني درديـر فى رسـالتـه المخطوطة للدكتوراه والتى عنوانها «الحيـاة

الأدبية والنقدية في الفسطاط ومسجدها الجامع» أن يزيد بن حبيب الذي بعث به عمر بن عبد العزيز الخليفة الأموي إلي الفسطاط هو مؤسس مدرسة الفسطاط العلمية، وهذه الرسالة القيمة جديرة بأن تتبنى هيئة من هيئاتنا العلمية نشرها لأهميتها.

إن عبد الله بن عمرو بن العاص كان بمثابة الروح الباني للحلقات العلمية الجامعية في جامعة الفسطاط، وقد أخذت هذه الحلقات تكبر وتنمو شيئا فشيئا، وتتسع دائرتها، وتفيد العقل الإسلامي الجديد فائدة جلي. ويكون يزيد بن حبيب تاليا لعبد الله بن عمرو ابن العاص في ذلك المجال، ويذكر الدكتور دردير نصا للسيوطي في كتابه «حسن المحاضرة - ١/١١٩» هو أن يزيد بن حبيب كان «أول من أظهر العلم بمصر، وبين المسائل في الحرام والحلال وكان الناس قبله يتحدثون في الترغيب والترهيب والملاحم والفتن»، وكان الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز قد بعث به إلى مصر، كما بعث كذلك بنافع مولى عبد الله بن عمر «المتوفي عام ١٢٠هـ» ليعلم أهلها السنن والقراءات، وقد صار لنافع مدرسة علمية فى القراءات في جامعة الفسطاط وكان من أعلامها الثقات في القراءات، ثم تلاه عثمان بن سعيد «ورش» الذي يذكر ياقوت في «معجم الأدباء» أنه كان له مجلس عامر.

ومن مدرسة الحديث عطاء بن دينار الهذلي «المتوفي عام ١٢٠ هـ» وهو بالطبع يعد امتدادا لفكر عبد اللّه بن عمرو بن العاص. ومن تلاميذ يزيد بن حبيب: ابن لهيعة «٩٦ - ١٦٠هـ»، والليث بن سعد «٩٤ - ١٧٥ هـ»، وعبد اللّه بن وهب «١٢٤- ٢٠٠هـ» الذي تأثر بآراء استاذه الليث بن سعد بطريق مباشر، وبآراء ابن حبيب بطريق غير مباشر. وكان الإمام أحمد بن حنبل يقول عن «ابن لهيعة» : عنده الأصول وعندنا الفروع»، كما كان يقول لطلابه في بغداد: إن بمصر - أي الفسطاط - صحيفة في التفسير رواها علي ابن طلحة الهاشمي عن ابن عباس، لو رحل واحد منكم إلي مصر ليطلع عليها ما كان هذا كثيرا، ولابن وهب كتاب «الجامع في الحديث»، والليث بن سعد هو أحد المجتهدين الإعلام وصاحب مذهب من المذاهب المشهورة. وكتاب تلميذه ابن وهب «الجامع فى الحديث» أقدم كتاب مصري مخطوط بدار الكتب المصرية، وعليه ما يفيد أن الكتاب قرئ في مدينة أسنا عام ٢٧٦ هـ كما ورد في «حسن المحاضرة» للسيوطي «١/١٦٨».

وهكذا ازدهرت حركة جامعة الفسطاط «جامع عمرو» العلمية، وزادت فيها مجالس العلم، وحلقات العلماء زيادة كبيرة، وأم هذا المسجد الجامع أو الجامعى الكثير من العلماء الأعلام، والأئمة المجتهدين، ممن أفادوا العالم الإسلامي ، وأدوا له خدمات صادقة في مجال الثقافة والتعليم ، وفي مختلف علوم الشريعة والدين واللغة والأدب والعلوم الأخرى.

وقد قصد الكثير من الشعراء مصر، ووفدوا إلي الفسطاط وجلسوا في حلقات جامعتها الإسلامية الكبرى.. أبو تمام الطائي «١٩٠ ـ ٢٣١هـ» تعلم في هذه الحلقات، وأبو نواس وفد علي الخصيب أمير مصر، وجلس في حلقات المسجد الجامع وأفاد منها.

ولما وفد الإمام الشافعي إلى مصر عام ١٩٨هـ وأملي فيها مذهبه الجديد، كان مسجد عمرو أو جامعة الفسطاط، مركز نشاطه العلمي الديني، حيث صارت له حلقه فيه، وزاوية منه كان يدرس فيها مذهبه، ويدون آراءه، وعلي يديه تخرج كثير من العلماء الذين دونوا المذهب، ونشروا علم أستاذهم، كالربيع بن سليمان المرادي «عام ١٧٤ ـ ٢٧٠هـ) والبويطي «٢٣١هـ» والربيع الجيزي الذي ينسب إليه جمع كتاب الأم وترتيبه بعد البويطي «١٤٦ ـ ٢٢٦ هـ» والحسين بن عبد السلام المعروف بالجمل الأكبر «١٧٠ ـ ٢٥٨هـ» وكذلك سعيد بن عفير.

وكان عبد الله بن طاهر أمير مصر يجعل سعيد بن عفير ثالث عجائب مصر بعد الهرمين والنيل.

ومن جامع الفسطاط انتشر مذهب الشافعي علي أيدي تلاميذه، ومن قبل كانت السيادة للمذهب المالكي الذي كان أول من أعلنه في مصر ونشره فيها عثمان بن الحكم الجذامي، ومن شيوخ المالكية فيها إصبع ابن الفرج، كما كان أول محاولة لنشر المذهب الحنفي فيها علي يدي القاضي اسماعيل بن سميع الكندي، الذي ولاه العباسيون عام ١٦٤هـ قضاء مصر، فعمل علي نشر مذهب أبي حنيفة فيها.

وكذلك نشر الحنابلة مذهبهم في أرجاء مصر. ومن علماء مسجد عمرو كذلك اسحاق بن الفرات تلميذ الليث بن سعد «توفي عام ٢٠٤هـ» وقال عنه الشافعي: ما رأيت بمصر أعلم منه باختلاف الناس، وكذلك اسحاق بن بكر «٢١٨هـ»، وكان يجلس في حلقة الليث ويفتي بقوله، والطحاوي وإليه انتهت رياسة الأحناف في مصر «٢٣٩ ـ ٣٢١ هـ» وبكار ابن قتيبة من قضاة مصر الأحناف «٢١٠ ـ ٢٧٠هـ».

وقامت في جامع عمرو حلقة تاريخية تصدرها محمد بن اسحاق صاحب السيرة «ـ ١٥١هـ» ، ثم عبد المطلب بن هشام راويته، ومحمد بن أبي الليث، كما وفد عليها ابن وراء صنع حبكة خاصة بها من جر الحلقة المؤرخون المصريون. مثل ابن عبد الحكم المصري مؤلف كتاب «فتوح مصر» «١٦٩ ـ ٢٥٦هـ» ، ووالده عبد الله بن الحكم «١٥٠ ـ ٢١٤هـ»، والكندي، وابن يونس «٢٨١ ـ ٣٤٧هـ» وعمار ابن وسيعة المصري «٢٨٩هـ»، وابن زولاق المصري «٣٠٦ ـ٣٨٧هـ» الذي ولد بالفسطاط .

ومن مدرسة اللغويين النحويين الأدباء في

جامعة الفسطاط : ابن ولاد «ـ ٣٣٢هـ» شيخ العربية في مصر كما يقول السيوطي في كتابه حسن المحاضرة «١/٢٢٨»، وأحمد بن يوسف بن الداية صاحب كتاب «المكافأة» وقد توفي بعد عام ٣٣٠هـ، والحسن بن داود بن بابشاذ المصري النحوي المشهور «ـ٣٣٩هـ»، وأبو جعفر النحاس « ـ ٣٣٨هـ»، والأدفوي النحوي المفسر « ـ ٣٨٨هـ» .. ويروي ياقوت في كتابه «معجم الأدباء «أن الطلاب المصريين في جامع عمرو سألوا ابن جرير الطبري «ـ ٣١٠هـ» أن يملي عليهم شعر الطرماح، وكانوا لا يعرفون شيئا منه، وكان ممن سأله في ذلك عبي بن سراج المصري، فأجابهم إلي طلبهم، وأخذ يمليه عليهم ويفسر غريبه «٦/٣٤٣ ـ معجم الأدباء».

ومن العلماء الأجلاء أبو بكر بن الحداد «٢٦٥ ـ ٣٤٥هـ» وكان كما يقول السيوطي في كتابه «حسن المحاضرة «١/١٢٦» يلقب بفقيه مصر وفصيحها وعابدها، وكان يدرس في جامع عمرو.

وقد وفد علي مصر أبو العباس الناشئ الأكبر « ـ ٢٩٣هـ» والقي آراءه في الشعر والنقد في مسجد عمرو.

وقد تصدر حلقات العلم في هذه الجامعة الكبيرة بعض الوزراء، من مثل أحمد بن يحيى الوزير، وابن سليمان التجيبي «١٧١ ـ ٢٥٠هـ» وكان له مجلس عام بجامع عمرو، وقد صحب الشافعي حين وفد إلي مصر ولازم حلقته العلمية في هذه الجامعة «جامعة الفسطاط»، ولازمه، وأخذ الكثير عنه، كما يقول السيوطي في كتابه «بغية الوعاة» ـ ص ١٧٤، متخذا في ذلك سنن أستاذه الإمام الشافعي الذي كان يجلس في جامع عمرو يلقي فيه دروسة العلمية الحافلة حتي استأثرت به رحمة الله.

وكما كان أبو نواس من قبل «١٤٥ ـ١٩٨هـ» يجلس في حلقة في جامعة الفسطاط، ويتخذ له مجلسا أدبيا في المسجد الجامع، ويلتف حوله الشعراء والأدباء والنقاد، أثناء إقامته في مصر، كان كذلك يفعل ابو الطيب المتنبى أثناء إقامته في الفسطاط «٣٤٦ ـ ٣٩٠هـ»، ويجلس في حلقة خاصة في جامعة الفسطاط وحوله الشعراء والنقاد والأدباء يملي وينشد شعره لهم، ويستمع لنقدهم، ويجاريهم ويحاجونه، وكان ممن أخذوا ينقدون شعره: الوزير ابن حنزابة وزير كافور الأخشيدي «ـ٢٥٧هـ» لأن المتنبى أبي أن يمدحه، وكذلك سيبويه المصري أبو بكر محمد بن موسي الصيرفي، وسواهما. وكان هناك في حلقة مسجد الفسطاط لفيف من الشعراء يبدون إعجابهم الشديد بالمتنبى وشاعريته ، ومنهم عبد الله بن محمد بن أبى الجوع، وصالح بن رشدين الكاتب، وابن طباطبا العلوى المصري وسواهم.

وهكذا تعددت الحلقات وتنوعت في جامعة الفسطاط وتصدرها كبار العلماء والأدباء

والمفكرين والنقـاد، وخـرجت هذه الحلقـات أجيالا عظيمة من الباحثين والمتخصصين عاما بعد عام، مما أمد مصر بهالة من الجلال، وجعلها تتصدر أمم العالم الإسلامي في حمل رسالة الدين والثقافة والحضارة، حتي لقد سبقت بغداد في هذا المضمار.

واستمرت جامعة الفسطاط تؤدي دورها الحضاري. وبفضل هذه الجامعة أصدر أمير مصر الأموي عبد الله بن عبد الملك أمرا رسميا عام ٨٧ هـ بأن تكون اللغة العربية هي اللغة الرسمية للدولة.

ولما انتقلت الدولة في مصر إلي الفاطميين من عام ٣٥٨ هـ / ٩٦٨م واستمرت في أيديهم قرنين كاملين أو يزيد، حتى عام ٥٦٧ هـ /١١٧١م. شيد الفاطميون الأزهر، وافتتح في رمضان من غام ٣٦١هـ ، ولم يلبث أن أقيمت الحلقات العلمية فيه، وصار جامعة الإسلامية ثانية في مصر، ثم أقام الحاكم الفاطمي دار الحكمة أو دار العلم الشهيرة، عام ٣٩٥هـ / ١٠٠٥م، والتى نافست الأزهر أيضا في رسالته العلمية الجامعة، ومع ذلك كله فقد كانت مكانة الفسطاط وجامعة الفسطاط قوية ضخمة، لم تتأثر بالعواصف السياسية الهوج، فاستمرت جامعة الفسطاط في مسارها العلمي، فالحلقات العلمية والطلاب، ظلت كما هى، وظل التدريس في مسجد عمرو طويلا.

وظل مسجد الفسطاط الجامعى منتدي لأهل الفضل والأدب، وحمل لواء الثقافة الإسلامية العربية خافقا عاليا، كما كانت الفسطاط مدينة حضارية ذات منزلة علمية وفكرية وأدبية واقتصادية رفيعة.

وإذا كان الجامع الأزهر أخذ ينافس المسجد الجامع الجامعى في الفسطاط في حلقاته العلمية ومجالسه الأدبية، كما أخذت دار الحكمة تنافسهما معا، حيث صارت مثوى للمجالس العلمية الكلامية والفلسفية، فإن الفسطاط وقد فقد رعاية الدولة لم تضعف قوته، ولم تلن قناته، واحتفظت جامعة الفسطاط بأهميتها وبطابعها الديني والأدبي معا، وفي فترات ضعف الخلافة الفاطمية كانت الفسطاط وحلقاتها العلمية تتفوق علي القاهرة، مما تحدث عنه الكثير ممن زاروا مصر من العلماء والرحالة المسلمين، من مثل أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت «٤٥٩هـ» الذي وفد علي مصر ودرس الحركة الأدبية والفكرية فيها، وكتب عنها رسالة بقي منها صفحات قليلة هي التي وصلتنا، تحدث فيه ابن أبي الصلت عن بعض أدباء مصر وعلمائها، ومجالسهم الفكرية والأدبية. وكانت الفسطاط آنذاك أيضا من أغني الأمصار الإسلامية، وأكثرها رخاء.. وقد وصفها القاضي محمد بن سلامة القضاعي «٤٥٤هـ» في القرن الخامس ووصف عمرانها

وازدهارها.

وفي الفسطاط كانت سوق الكتب رائجة وكانت صناعة النسخ واسعة النطاق يعيش منها مئات من المشتغلين بالعلم، وحلقات العلم تعقد في المساجد، وكان جامع عمرو، الذي يسمي تاج الجوامع، مكان التحديث والتدريس منذ عهد الصحابة .

واستمرت هذه الحلقات العلمية كل يوم بلا انقطاع في جامع عمرو، وكانت لا تقل عن بضع وأربعين حلقة في عام ٧٤٩هـ ، كما يقول السيوطي في «حسن المحاضرة» (١٣٦/٢).

وأحرقت الفسطاط في عهد الحاكم ثم في عهد شاور عام ٥٦٤ هـ ، وفي الحريق الثاني محيت هذه المدينة الإسلامية بما فيها من ذكريات ومكتبات ومدارس ومعاهد علمية. ومع ذلك أخذ الناس يعمرون الفسطاط في عهد صلاح الدين الأيوبي، ويسكنونها، ويقيمون فيها، وينظمون الحلقات العلمية والأدبية من جديد في مسجدها الجامع.

وفي القرن السابع وفد ابن سعيد الأندلسي إلى الفسطاط عام ٦٣٧ هـ، ووصفها في كتابه (المغرب في حلي المغرب) الذي أفرد منه فصلا كبيرا عن الفسطاط بعنوان «الاغتباط في حلي الفسطاط» وقد نشر في مصر، تحدث فيه عن المدينة وأدبائها، وشاعرها أبي الحسن الجزار (ـ٦٧٩ هـ) وكانت الفسطاط قد استردت الكثير من بهائها السالف، وأهميتها الاجتماعية القديمة، وظل مسجد عمرو برغم الأحداث عامرا بحلقات العلم والدرس، وإن كان لم يعد إلي شموخه القديم.

ولم يتخل المسجد الجامع - جامعة الفسطاط ـ عن دوره الحضاري والفكري والأدبي حتي بدايات القرن الثامن الهجري .. ثم سكت الصوت، وخفت الضوء، وحمل الأزهر وحده عبء الثقافة الإسلامية في مصر العربية، وهكذا انتهي دور جامعة الفسطاط الإسلامية . والله بيده الأمر ، وهو المقدر والمدبر ، وإليه المصير.

أصول الحبكة الدرامية والروائية

د. نبيل راغب *

الحبكة أو العقدة هى الإطار أو الخط الأساسى الذى يربط المواقف والأحداث فى نسق متتابع بطريقة أو بأخرى، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو معقدة مركبة. وعلى هذا النسق ينهض البناء الدرامى سواء فى المسرحية أو الرواية. وبدون الحبكة لا يمكن إدارة الصراع بين الشخصيات لأن كل الأحداث والمواقف ستتناثر وبالتالى ستفقد معناها ووظيفتها، وفى النهاية يستحيل الشكل الفنى أو الوحدة العضوية أو الأثر الكلى. وقد اعتبر أرسطو الحبكة فى كتابه «فن الشعر» بمثابة الضرورة الأولى التى يشترط وجودها فى كل من الدراما والملحمة.

وعناصر الحبكة تتكون من: بداية تعرض، من خلالها الخيوط التي تفترض وقوع أحداث تالية، ثم وسط يستمر طاقته من الأحداث السابقة ويدفع بأحداث جديدة إلى الساحة،ثم نهاية تتجمع فيها كل الأحداث السالفة وتنصهر فى بوتقة نهائية، ولا تحتمل أية أحداث أو مواقف تالية. ومن هنا كانت وحدة الحبكة نتيجة للعلاقات الضرورية والنظام الحتمى بين الأحداث والمواقف والشخصيات بصفة عامة، وليست مرتهنة بشخصية واحدة مهما كانت محورية أو رئيسية، أو بموقف معين مهما كان حيويا أو

(*) أستاذ النقد الأدبى، وعميد معهد التذوق الفنى بأكاديمية الفنون ـ القاهرة.

ضروريا . وحتى الملحمة تتطلب نفس الحبكة التى تشترط الوحدة والتكامل، وإن كان من المسموح للكاتب الملحمى أن يضيف كل اللمسات والأحداث التى من شأنها إحاطة أبطاله بهالات من المجد وانفجار، وفتح مشكلة الملحمي كيانه الضخم المركب المعقد .

وقد ترك أرسطو بصماته واضحة على الدراما الرومانية: كما قام نقاد الحركة الأرسطية فى عصر النهضة باعلاء شأن الوحدة الصارمة للحبكة على أساس عدم الخروج من الوحدات الثلاث الشهيرة : الزمان والمكان والحدث. ولاقى هذا الاتجاه الكلاسيكي قبولا وتأييدا سواء من النقاد أو الكتاب المسرحيين فى أوروبا مثل: راسين وكورنى.

وفى الوقت نفسه ازدهرت روايات المغامرات وقصص الشطار ذات الحبكة التى تغطى كل الأحداث والمواقف والمخاطر التى مر بها البطل، والتي برر كتابها إهمالهم للحبكة بأنهم يسرون على نهج الملحمة ذات الأحداث العديدة والمغامرات المثيرة التى لا يمكن أن تستوعبها حبكة واحدة . وقد امتد هذا الاتجاه فى الدراما ليظهر فى مسرحيات شكسبير ولوب دى فيجا. وحتى فى فرنسا حيث اشتهر الأدباء بالتزامهم الصارم بشروط الحبكة، فقد حاول من جاء بعد راسين وكورنى أن يتخلص من الحدود الخانقة للحبكة التقليدية بحثا عن آفاق أرحب وأبعد للتشكيل الدرامى. ولكن مهما تعددت محاولات استكشاف الآفاق الجديدة، فإن كل بناء درامى أو روائى لابد أن يحمل فى طياته ـ بطريقة أو بأخرى ـ وحدة أولية وضرورية للحبكة، حتى لو كانت وحدة نفسية أو شعورية أو فكرية أو منطقية. فالحبكة ليست مجرد سلسلة متتابعة لأحداث مادية ملموسة، بل هناك دلالات روحية ونفسية وفكرية كامنة وراء هذه الأحداث. وهى دلالات قادرة على صنع حبكة خاصة بها من جراء التحامها ببعضها البعض .

ويرى أرسطو أن الحبكة الدرامية تختلف فى جوهرها وطبيعتها عن الحدث الذى يقع فى الحياة العادية. فالأساس الذى تنهض عليه الحبكة هوالمفارقة الدرامية التى يترتب عليها الصراع الذى ينتهى بالضرورة إلى الانقلاب أو التطوير إلى العكس، وكلها خصائص مرتبطة بالحبكة ولا تخضع لأحداث الحياة بمعناها المألوف التقليدى. ولذلك فإن ترابط أجزاء الحبكة ليس ترابطا منطقيا بالمفهوم .التقليدى للمنطق، بل هو ترابط درامى يجعل الأحداث تتابع ليست طبقا لقواعد المنطق المألوف فى الحياة اليومية، بل طبقا لقواعد منطقها الخاص بها. وهو منطق المفارقة التى تنبع منها الحبكة. ذلك أن القضية ليست ترتيبا أو تسلسلا منطقيا للأحداث التى تتكون منها الحبكة، فمنطق الحبكة ـ كما يقول أرسطو ـ يسمح بتسلسل الأحداث بالضرورة والحتمية إلى أن تؤدى إلى تغير المصير السيئ إلى مصير حسن، أو

من المصير الحسن إلى مصير سيىء.

وإذا كانت الحبكة تخضع لقانونى الاحتمال والضرورة، فإن عامل الصدفة لابد أن يختفى تماما من الأعمال الأدبية ذات الحبكة الناضجة والبناء المتماسك.

إن التطور القائم على الاحتمال والضرورة لابد أن يلغى بطبيعته كل ما هو خارج أصلا عن بداية الحبكة أو مصدر الأحداث، ذلك أن بداية الحبكة فرض يتحتم أن يؤدى إلى نتيجة معينة، ولا يسمح بأى عامل دخيل تماما كما هو الشأن فى المسائل الرياضية. وأى عنصر دخيل يقحم نفسه على الحبكة لابد وأن يفسد طبيعتها إن لم يدمرها تماما.

وعلى الرغم مما قاله برنارد شو ضد الحبكة، فإنه اعتمد عليها تماما فى كثير من مسرحياته، بل وحبك فى عدد من أفضل مسرحياته عقدا شديدة الإحكام. وتشيكوف وضع مسرحياته وقصصه فى منظور غير مألوف بالنسبة للحبكة التقليدية، غير أن الحبكة ظلت موجودة وكامنة وأساسية. وإذا كانت العقدة مهمة في كل مسرحية جيدة، فإنها ليست العقدة المعروفة عموما بأنها شبكة متداخلة من الأحداث. هذا التعريف الشائع كان راسين ربما يعزوه إلى مسرحيات منافسه كورنى، أما هو فيستهدف عقدة يقلصها إلى أقل عدد ممكن من الأحداث، يتصل الواحد منها بالآخر على نحو بسيط مباشر. لكن من الصعب أن نجعل هذا الضرب من العقدة عقبة فى سبيل استيعاب الحياة البشرية على نطاق أوسع.

ويقول ا. م. فورستر فى كتابة ملامح الرواية» إن الحدوتة أو الحكاية فى الرواية شىء مختلف عن الحبكة. فالحدوته يمكن أن تكون أساسا للحبكة، لكن الحبكة كائن من نوع أرقى. إن الحبكة سلسلة من الأحداث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج. فإذا قلنا «مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك» فهذه حكاية، أما « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا» فهذه حبكة. وعلى الرغم من احتفاظنا هنا بالترتيب الزمنى للأحداث والتى تنهض عليه الحكاية أساسا، فإن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه. وهذا هو الفرق الأساسى بين الحكاية والحبكة. ذلك أن الحبكة يمكن أن تلغى الترتيب الزمنى وأن تبتعد عن الحكاية بالقدر الذى تسمح به القيود التى تشد الترتيب الزمنى إليها. وبالتالى يمكن للحبكة أن تتطور إلى آفاق تعجز عنها الحكاية، مثلما نقول: «ماتت الملكة ولم يعرف أحد سببا لموتها حتى اكتشف أنها ماتت حزنا على وفاة الملك».

إن الحكاية لاتتطلب سوى حب الاستطلاع لما سوف يحدث بعد، ولذلك فإن السؤال التقليدى الذى يرتسم فى ذهن عشاق الحكايات بعد كل حدث هو «وماذا حدث بعد ذلك؟» أما فى الحبكة فيسأل القراء الأذكياء

«لماذا حدث هذا؟» ولذلك تتطلب الحبكة ذكاء وذاكرة أيضا. فالقارئ الذكى يلتقط الحقيقة الكامنة خلف الحدث بعقله، أما الشخص المحب للاستطلاع فيكتفى بمتابعة الحدث فقط. كذلك يرى ا لقارئ الذكى الحقيقة بمفردها ثم يراها مرتبطة بالحقائق الأخرى التى قرأها فى الصفحات السابقة. ربما عجز عن فهمها الآن لكنه يتوقع أن يفهمها فيما بعد. فالحقائق فى الرواية المحبوكة جيدا، غالبا ما تكون مرتبطة ومتداخلة بحيث لا يستوعبها القارئ استيعابا كاملا إلا فى النهاية.

ولا تستغنى الحبكة عن عنصر المفاجأة والغموض، ذلك العنصر الذى يعمل فى غفلة من الترتيب الزمني، والذى يثير التساؤل دائما عن الأسباب الكامنة وراء النتائج المتجسدة فى الأحداث. فهناك حركات أو كلمات أو مواقف لم تفسر تفسيرا تاما، ولا يسعى الروائى إلى شرح معناها الحقيقى إلا بعد صفحات، وربما قبل نهاية الرواية بقليل. فالغموض أساس الحبكة، ولا يمكن إدراكه بدون الذكاء. أما عاشق الحكايات المحب للاستطلاع فقط، فلا ينظر إلى أبعد من «وبعد ذلك ......» أما الاستمتاع بغموض السر ومحاولة فهمه فيحتم علينا أن نترك جزءا من عقلنا خلفنا، فى حين يستمر الجزء الثانى فى سيره لمتابعة ما يَجِد من أحداث وحقائق.

وتحتم الحبكة ارتباط الذكاء بالذاكرة ارتباطا وثيقا، فنحن إذا عجزنا عن التذكر فلن نستطيع الفهم. فإذا نسينا وجود الملك فى الوقت الذى تموت فيه الملكة، فلن نعرف السبب الذى أدى إلى موتها. ولذلك يفترض الأديب فى أثناء صنعه للحبكة ألاينسى القراء ما سبق من أسباب، كما يتوقع منه القراء ألا يترك نهاياته مفككة. فكل حدث أو كلمة فى الحبكة لها قيمتها، كما يجب أن يقتصد فلا يستخدم إلا القليل منها حتى لو كانت الحبكة معقدة. قد تكون صعبة أو سهلة ولكن من الضرورى أن تكون مترابطة خالية من الشوائب. قد تحتوى على أسرار بل يجب أن تكون كذلك، ولكنها يجب ألا تجعلنا نضل الطريق الصحيح. وما الذكاء سوى إعداد التفكير والترتيب بصفة دائمة حتى نهاية الرواية . فهذه العملية الممتعة تكشف عن مفاتيح جديدة، وسلاسل جديدة من السبب والنتيجة. وإذا كانت الحبكة متقنة وجميلة؛ فإن الشعور النهائى لن يكون شعورا بمفاتيح إلى ألغاز أو سلاسل كما نجد فى الرواية البوليسية التقليدية، وإنما شعور بشىء جميل مترابط، شىء كان من الممكن للروائى أن يظهره بطريقة مباشرة، ولكنه لو فعل لما بدا هذا الشىء جميلا على الإطلاق . ولا شك فإن الجانب الجمالى من أهم شروط الحبكة الناضجة .

ويلخص فورستر مفهومه للحبكة بأنها الرواية فى وجهها المنطقى إذا أنها تتطلب الغموض، والأسرار تحل فيما بعد، وبينما القارئ يتخبط فى عوالم مجهولة غامضة

محاولا تلمس طريقه بأسلوب مثير ومشوق، فإن الروائى يسير راسخ القدم، متمكنا من مصائر شخصياته، ينظر إلى عمله من أعلى، يلقى شعاعا من الضوء أو يتحرك خفية ليضع الخطط، ويتفاوض دائما مع نفسه كمبدع للشخصية حول أفضل تأثير يمكن أن يحدثه، ويملك مطلق الحرية فى وضع خطة روايته مقدما، أو أن يترك الخطة تشكل نفسها بنفسها طوال مراحل الرواية، كما أن تركيزه على السبب والنتيجة يمنحه نوعا من التحكم فى مصائر البشر .

ويختلف فورستر مع أرسطو على أساس أن أرسطو لم يعرف سوى الحبكة الموجودة فى مسرحيات زمانه. ولذلك نادى أرسطو بأن كل سعادة الإنسان أو شقائه تتخذ شكل الأفعال، فى حين يعتقد فورستر أن السعادة أو الشقاء يوجدان فى الحياة الخفية التى يحياها كل منا فى السر، والتى يتوصل إليها الروائى عن طريق شخصياته. ويعنى فورستر بالحياة السرية، تلك الحياة التى ليس لها أى دليل ظاهر، وهى ليست الحياة التى تكشف عنها كلمة عابرة أو تنهيدة كما يظن عادة. فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليلا كالحدث أو القتل تماما، والحياة التى تكشفها تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة الحدث. ولا شك أن أوسطو كان يقصد الدراما بهذا المفهوم. ففى الدراما يجب أن تتخذ السعادة أو الشقاء شكل العمل المادى الملوس، وإلا فإن وجودها يظل مجهولا. وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية .

فالروائى يمكنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث على لسانهم، أو يمهد أذهان القراء للإصغاء حينما يتحدثون إلى أنفسهم، وبذلك يتوغل بهم فى عالم اللاشعور من خلال مناجاة النفس. لكنها مناجاة غير مسموعة ولذلك فالإنسان لا يتحدث إلى نفسه بصدق تام، وخصوصاً عندما يشعر أنه لا يوجد الرقيب الذى يمكن أن يحاسبه أو يراجعه. ولعل الروائى والكاتب المسرحى يشتركان فى القدرة على الكشف عن اللاشعور من خلال المناجاة التى تقوم بها الشخصيات، لكن سرعان ما يعود الكاتب المسرحى إلى الحوار والحركة كى يطور حبكته، فى حين يمكن أن يستمر تيار الشعور صفحات وصفحات فى الرواية .

وفى كتاب «بناء الرواية» يحدد أدوين موير الحبكة بأنها مصطلح محدد ومطبق على نطاق عام. ويمكن استخدامه بأوسع معنى مألوف. كما أنه يحدد لكل قارئ ــ وليست للأديب أو الناقد فحسب ــ سلسلة الأحداث فى قصة ما والقاعدة التى ترتبط بعضها ببعض. ففى كل الروايات باختلاف عصورها ونوعياتها، تقع بعض الأحداث فى نظام معين . ومادامت الأحداث لابد أن تقع فإن ما يميز حبكة عن أخرى هو النظام الذى تسلكه الأحداث فيها. إن لكل حبكة رئيسية قانونها الداخلى الخاص بها.

ويتفق موير مع فورستر في أن حب الاستطلاع عند القارئ يزداد حدة إذا اتبعت الأحداث خطا معينا، أى إذا جعلت القارئ يتساءل: ماذا يمكن أن يحدث بعد، بدلا من أن يطلب حادثة تالية. كذلك يستطيع الروائى أن يثير مستوى جديدا من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف...، وغير ذلك إذا استخدم سياقا مترابطا وليس مجرد أحداث متتابعة ، وبإحلال الحدث الواحد المركب مكان الأحداث المتنوعة المتعددة المتتابعة. وإذا أراد الاستمرار فى إمتاع القارئ بعد أن أثار فيه هذه الانفعالات فإن عليه أن يقدم إليه ما يطمئنه إلى أن هذه الانفعالات ، ستهدأ مرة أخرى عن طريق إشباعها فنيا .

وفى رواية الحدث يمكن أن يكون للواقعة الصغيرة نتائج كبيرة غير متوقعة، تتفرع ثم سرعان ما تزيد على الحصر وتنسج نسيجا معقدا يتمتد طريقة غاية فى البراعة . فالحدث يستحوذ على اهتمامنا بتعقيده وحله . وهو ما يمتعنا مادام قد استحوذ على اهتمامنا. وعندما يركز الروائى كل همه على الحبكة فإن الحدث يصبح العنصر الرئيس، وقد لاترسم الشخصيات بدقة، وتصبح استجابة الشخصيات للحدث شيئا عرضيا ، بل تصبح طبيعتها وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذى يتطلب الحدث، أى أن كل عناصر السرد الروائى تصبح فى خدمة الحبكة . وفى هذا النوع من الروايات تتمشى الحبكة مع رغباتنا وليست مع عقولنا. إنها صورة خيالية للرغبة أكثر منها صورة الحياة متكاملة .

أما فى رواية الشخصية فيرى موير أن الحبكة البارزة أكثر مما ينبغى تتوارى، والشخصيات فيها لا تفهم على أنها جزء من الحبكة ، بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل، والحدث تابع لها. وقد يبتكر المؤلف حبكته فى أثناء كتابته للرواية التى بدأها بعد أن لفتت نظره شخصيات معينة أراد تجسيدها على الورق. .كذلك لا يتحتم على الحدث أن ينبع من التطور الداخلى والتغير النفسى للشخصيات، ولا يلزم أن يكشف لنا عن أية صفة جديدة للشخصيات . فالتغير الذى يطرأ عليها يتضح لنا فى لحظة ممتدة في الزمن الحاضر لأنه لا يحدث علي مدى زمن مستمر. إن خصائص الشخصيات وملامحها محددة منذ البداية ولا يتغير بتطور الحبكة، إنما الذى يتغير هو معرفتنا نحن بها. وإذا كانت الحبكة، فى هذه الحالة لا تتبع تطور الشخصيات التى لا تتطور أصلاً فإن وظيفتها تقتصر على وضع الشخصيات في مواقف جديدة، وعلى تغيير علاقاتها بعضها ببعض.

وبصفة عامة فإن مؤلف رواية الشخصية لا يتقيد بحتميات الحبكة الصارمة. ولذلك أصبح من التقاليد المعروفة أن تكون الحبكة فى رواية الشخصية مرنة وسهلة. وإذا كانت الشخصيات ترسم فى رواية الحدث تلائم الحبكة، فإن الحبكة فى رواية الشخصية تهيأ لتبلور الشخصيات.

ويعتقد موير أن التركيز أساسا على الحبكة أو إهمالها لا يساعد الروائي على توظيفها بما يناسب طبيعتها الفنية والدرامية في الرواية . ولذلك فإنه يرى في الرواية الدرامية سدا لهذه الثغرة المفتعلة بين الشخصيات والحبكة. إن الشخصيات فيها ليست جزءا من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل يلحتم العنصران معا في نسيج درامي لا ينفصم. فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، الحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها.، وبهذا الأسلوب الدرامي يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية، وذلك من خلال التوتر المتصاعد والذي يعد أحد العناصر الأساسية في الرواية الدرامية . كذلك لابد من وجود التوازن القائم بين الشخصية والحبكة. فليس هناك إطار خارجي ولا مجرد حبكة آلية ، بل هناك شخصية وحدث في الوقت نفسه . فالحبكة جزء عضوي من معنى الرواية ومن دلالة التصرفات التي تقوم بها الشخصيات .

والحبكة في الرواية الدرامية لها جانبان: جانب داخلي وآخر خارجي. يتمثل الجانب الداخلي في تتبع الروائي لتكشف الشخصية، في حين يبدو الجانب الخارجي في تطويره الدقيق للحدث. وبعبارة أخرى؛ تتكامل في الرواية الدرامية طبيعة هذين الجانبين من الصدق والالتحام تكاملا لا نجده في أي نوع آخر من أنواع الرواية. فمثلاً تهتم رواية الشخصة مباشرة بالجانب الخارجي للواقع فحسب، وهي لا تتضمن شيئاً عضويا يتصل بهذا الجانب. ولذلك تبرز في رواية الشخصية التناقض بين الحقيقة والمظهر، بين الناس كما يبدون أمام المجتمع وكما هم في الحقيقة، أما الرواية الدرامية فإنها تبين أن الحقيقة والمظهر شيء واحد، وأن الشخصية حدث وأن الحدث شخصية، مما يكسب الحبكة طبيعتها العضوية البالغة. فليس في الحبكة الدرامية ما يهمل المؤلف بلورته أويتركه لافتراض القارئ الذي قد يخطئ.

وقد تتضمن الحبكة أحداثا متقابلة، ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد متناقضات. وهي منطقية وتلقائية معا، ما دامت الأحداث تتطور والشخصيات تتغير وما دام التغير يخلق احتمالات جديدة تحدد استجابات الشخصيات بعضها نحو بعض واستجاباتها نحو الموقف. وهذا النمو التلقائي المنطقي هو الطابع الحقيقي المميزه للحبكة في الرواية الدرامية. فكل شيء ينبع على نحو لا يقبل التغير منذ البداية. لكن وجهي المشكلة، في الوقت نفسه، يتغيران فيقدمان نتائج غير متوقعة. وكلا هذين العاملين، المنطقي والتلقائي، أو الضرورة والحرية. على قدر متساو من الأهمية في الحبكة الدرامية. فخطوط الحبكة لابد لها أن تخطط. ولكن الحياة تفرقها دائما وتحولها عن مجراها نتيجة ما أسماه نيتشه «بتاكل المعالم». وإذا بني الموقف بدون اعتبار لانطلاقات الحياة وابتكاراتها الحرة ، فإن النتيجة تكون آلية، حتى وإن كانت الشخصيات صادقة ومعقولة.

ونهاية الحبكة فى الرواية الدرامية تتمثل فى حل المشكلة التى بدأت منهـا حـركـة الأحداث، وعندها يكون الحدث الرئيسى قد استكمل ذاته ومعناه، خالقا توازنا، أو محدثا كارثة معينة لا يمكن تتبعها أكثر من ذلك. فالتوازن أو الموت هما النهايتان اللتان تتجه الرواية الدرامية نحو إحداهما.

ويرى إيريك بنتلى فى كتـابه «حـيـاة الدراما» أن الحبكة شىء مصطنع بطبيعته، لأنها نتيجة لتدخل عقل الفنان، الذى يبدع كونا من أحداث خلفتها الطبيعة فى فوضى. وهى - على حد قول ريتشارد مولتون - «الناحية الذهنية الصرف من الحركة»، «وإقحام التخطيط فى مضمار الحياة الإنسانية». فإذا كانت الحبكة مثلا معقدا وساطعا من أمثلة الفن، حين نجعل الفن ندا مقابلا للحياة، فكيف نستطيع أن نعتبر الحبكة أيضا محاكاة للحياة؟ بالطبع لن نستطيع، لأنه إذا كان فى وسعها أن تتضمن بعض ضروب التقليد الدقيق التى ذكرها أرسطو، فإنها، فى ذاتها، تطوير للحياة وتحسين لها.

وأرسطو لا يقول: إن الحبكة محاكاة للحياة، وإنما يقول: إن الحبكة محاكاة للفعل. لكنه لم يحدد ماهية الفعل؛ ولذلك حاول الناقد الفرنسى بييرا يميه توشار تعريف الفعل بأنه: «الحركة العامة التى تيسر لشىء ما أن يولد، وينمو، ويموت، بين البداية والنهاية».

ويضيف إيريك بنتلى أننا لن نقر بوجود حركة عامة كهذه إلا إذا ادعينا بأننا سبق أن شعرنا بها. وهذا ما ندعيه عندما نكون تحت تأثير الحبكة. وعلى هذا النحو، إذا أراد الكاتب المسرحى أن يحاكى فعلا ما فعليه أن يجد المعادل الموضوعى للتجربة الذاتية. إن الفعل شىء غير محدد كامن فى داخل الكاتب المسرحى، لكنه يقوم بتحديده أثناء عملية الخلق من خلال الوقائع والأحداث.

وهذا ما يؤكده ناقد فرنسى آخر هو هنرى جوييه عندما يقول إن: فكرة «الفعل» تتضح فى أثناء العملية الخلاقة التى تتشكل على هيئة مراحل متتابعة ومتصلة بعضها ببعض. فالخيال الخلاق عند العلماء والفنانين على السواء كثيرا ما يبدأ من وحدة يحسها إحساسا مبهما ثم يكتشف التفاصيل إذا تقدم فى العمل.

يقول جورج سانتيانا فى كتابه «الحس الجمالى» إن العقدة «أصعب أجزاء الفن الدرامى». ولذلك فإن ما كتب عنها لتحليلها واستيعابها كان قليلا للغاية. ويبدو أن البعض حاول التذرع بعدم احترامها لتغطية عدم فهمه لها، فى حين سخط البعض الآخر على مادة القعدة الخام لأنها خام، وعلى العقدة المكتملة المصقولة لأنها ليست خاما، لأنها مفتعلة. وكلا الخطين قد يواجدان فى الشخص نفسه. قال الأديب والناقد جون فان دورتن: «إننى أفضل المسرحية التى كلها جو

ولا عقدة فيها» فهو يرى أن العقدة مرادف معادل للتصنع ـ ولعل هذا المفهوم المعاصر يرجع إلى التزمت والالتزام الصارم بالعقدة التى قدسها معظم كتاب المسرح ونقاده فى فرنسا طوال فترة عظيمة متكاملة دامت قرنين، من حوالى عام ١٦٥٠ إلى عام ١٨٥٠. وما قاله الفرنسيون وفعلوه وضع القواعد لبقية العالم. ربما لم يشهد تاريخ المسرح بأجمعه فترة كهذه عرفت بالالتزام الصارم والتشديد على أسلوب معين فى كتابة المسرحية واحتقار الأساليب الأخرى. فى حين لم يحاول أحد فرض أسلوب شكسبير أو لوب دى فيجا على الكتابة المسرحية لأن الدراما الأليزابيثية والدارما الإسبانية كانتا أكثر تسامحا ورحابة من الدراما الفرنسية وخاصة فيما يتصل بالعقدة.

وعندما حاول ڤولتير تحليل مفهومه للعقدة فإنه لم يضف كثيرا إلى أرسطو الذى سبق أن قال: إن العقدة هى روح المأساة ، فى حين قال ڤولتير إن روح المأساة هى الامتداد بعد اليقين قدرالمستطاع، وأنه يتحتم على المأساة أن تكون فعلا كلها بحيث يساعد كل مشهد فى ربط المؤامرة وحلها، وبحيث يجب أن تكون كل كلمة تمهيدا أو عقبة. وهو نفس المفهوم الذى نجده عند الناقد الفرنسى الكلاسيكى مارمونتل الذى قال : «إن فعل القصيدة الدرامية يمكن اعتباره نوعا من مسألة تكمن عقدتها فى مرحلة ما قبل الإجابة، بحيث يكون حل العقدة بمثابة الإجابة على المسألة». ويعلق بنتلى على ملاحظة مارمونتل بأنها لا تشهد على نظرية معينة فحسب، بل على حالة ذهنية معينة: التوقع والإيقاع. الاهتمام المتصاعد. المواقف المتدرجة. الامتداد بعد اليقين. ربط المؤامرة وحلها. وهى نظرية سادت التأليف المسرحى لمائة سنة بعد كتابتها بحيث أصبح القرن التاسع عشر قرن المسرحية المحكمة الصنع التى تعد شكلا من أشكال المأساة الكلاسيكية، لكنها شكل مفتعل مصطنع كان قد بلغ نهاية المطاف بعد أن شوه المعنى الدرامى للعقدة.

كان هذا النوع من المسرحية عبارة عن مجرد عقدة ليس إلا. ولذلك أثار عداء عدد كبير من المفكرين والنقاد لأن العقدة ليست المسرحية، وإذا أصبحت المسرحية مجرد عقدة، فإن عقدتها لن تجد ما تتشابك أو تتفاعل معه. وإذا كانت زاخرة بالأحداث المحكمة والضوضاء المحسوبة، فإنها لا تملك حركة فى اتجاه خاص ، ولا يمكن أن تمدنا بأى «حس لشىء يولد وينمو ثم يذبل ويموت» على حد قول توشار. فالعقدة المحكمة الصنع خالية من العاطفة الخلاقة الدافعة لحركتها الديناميكية. ولذلك تفتقر المسرحية المحكمة الصنع إلى الفكر الأصيل العميق والعاطفة

الإنسانية الشاملة، مما يجعل جمهورها من غير المثقفين. ذلك أن العاطفة الوحيدة التى تثيرها دون غيرها هى التلذذ بالتوقع فقط. أما ربط جزئيات العقدة فيعتمد على التجميع الآلى من خلال المهارة العقلية للكاتب. وهى مهارة تعمل وفق خطة آلية وليس طبقا لبناء عضوى كما نجد فى الأعمال الأدبية الجيدة .

إن العقدة مجرد جزء من المسرحية، وليست كلها. كما أنها ليست منفصلة عن المعنى العام للمسرحية، بل إنها، بالعكس، تضيف إلى ذلك المعنى، وبالتالى يتحدد شكلها به. إنها تختلف عن المحاكاة البسيطة للحياة، أو على حد قول الناقد رامون فرنانديز: «العقدة الخلاقة ليست مجرد نسخة مكررة للاحتمال فى الحياة، بل هى مدينة أساسا لمعناها من خلال اكتمالها، ووقعها وتشويقها.» فهى تضيف إلى رؤية الحياة التى تقدمها لنا المسرحية ككل.

وقد بنى برنارد شو أمجاده المسرحية على رفضه للمسرحية المحكمة الصنع التى كانت قد بلغت نهايةالمطاف بعد أن احتكرت مدة من الزمن مسارح القرن التاسع عشر. فمع بزوغ نجم برنارد شو كانت العقدة قد تحولت إلى كلمة بذيئة مستهجنة، انهال عليها شو بضرباته النقدية فى الصحف عندما أكد أن العمل الفنى نمو لا تركيب. ولم يكن فى الحقيقة معاديا للتركيب، ولا عاجزا عنه. ولكنه رفض الأسلوب الذى اتبعه الكاتب الفرنسى يوجين سكريب والذى يعد مبتكر المسرحية المحكمة الصنع، لأنه عزل العقدة عن جسم المسرحية. ولذلك أراد شو أن يصحح الوضع وأن يستفيد من وظيفة العقدة فى البناء الفكرى والفنى للمسرحية، لا أن يرفضها تماما كما ظن البعض.

فى تلك الفترة كانت الطبيعية هى الحركة الرئيسية فى المسرح، وكانت ترفض العقدة وتستعيض عنها بالفكرة الوثائقية والقوانين التى تحكم الحركة الظاهرية للموجودات. ثم جاءت التعبيرية كثورة على الطبيعية لكنها فى الواقع كانت امتدادا لها. فقد أرادت مسرحية بغير عقدة، وهو ما ينطبق على الحركة الرمزية التى عاصرت الطبيعية فى التسعينات. لقد أعلن مترلنك أحد رواد الرمزية، عن نوع من المسرحية لا يخلو من العقدة فحسب، بل من الأحداث أيضا.

ويرى إيريك بنتلى أن الأديب الذى أنقذ فكرة الحبكة فى مسرحية القرن العشرين هو برتولت بريشت. لم يقترح العودة إلى المسرحية المحكمة الصنع لأنها حددت صوت الحبكة بهذا النوع المحدد المقيد من العقدة. فلم يطلب بريشت مسرحية كلها عبارة عن عقدة، ولا تركيب سكريب المغلق الخانق. بل استمد فكرته عن الحدث مباشرة من بوشنر وبالتالى بطريقة غير مباشرة عن شكسبير الذى احتقره أنصار العقدة الفرنسيون على أنه بربرى، فى حين أنه كان الأستاذ الأكبر لفن الحبكة الناضجة، ولكن سيطرته على العقدة كانت مختلفة، كما كانت عقدته غير عقدتهم

ومن المحتمل أن عقد شكسبير لا تلقى تقديرا لأنها بارعة جدا، أى لأنها غير مرئية وغير ملموسة مباشرة. إنها تمس الموضوع والتشخيص عند كل نقطة ، ولا يمكن بحث

الواحدة دون غيرها من العقد. ومهما قيل عن استعارة شكسبير لعقدة من كتاب آخرين، فانه كان يضع لكل مسرحية من مسرحياته عقدة من عنده خاصة بها. وحتى لو لم يكن صنع العقدة أكثر من المزج بين قصتين، فإن مجرد ذلك يقتضى براعة فنية دقيقة. لقد جعل شكسبير من التفاعل بين قصتين فنا رفيعا، ووسيلة لاحتواء المعنى العميق. وحتى مسرحية «ريتشارد الثالث» التى يعتبرها نقاد كثيرون غير مصقولة ورخوة سائبة، هى فى الواقع دقيقة ذات حبكة محكمة، وكأن شكسبير يقيم حساباته على أساس رياضى مضبوط.

وما ينطبق على شكسبير ينطبق على كل أساطين المسرح. ففى حبكات مسرحياتهم لابد أن نتمعن كل كبيرة وصغيرة من خلال ارتباط كل حدث بالحدث الذى يليه. فالحبكات العظيمة لا تتكون بإضافة واحد إلى واحد إلى واحد، بل بتطبيق مبادئ توحيدية نابعة من طبيعتها. وكما يحدث فى «ريتشارد الثالث» فإن النبوءة وتحقيقها يؤلفان مبدأ من هذا النوع. فالنبوءات فى المسرحيات لا ينطق بها عبثا. أى نبوءة تسمعها فى الفصل الأول لابد أن تتحقق فيما بعد، والجمهور يعرف ذلك. وهذا لا يتنافى مع التوقع والتخمين فالمسألة ليست فى قطع الطريق على التوقع، بل فى تعقيده ومضاعفته. فعلى الرغم من أننا لا نرى سببا للشك فى النتيجة، فإننا لا نستطيع القضاء على الشك الذى يساورنا، ونريد أن نتأكد مما إذا كانت النبوءة ستتحقق بالفعل أم لا.

وإذا كانت الحياة هى مادة العقدة الخام، فإن صنع العقدة هو تنظيم هذه المادة، وتطبيق قاعدة عقلانية على فوضى اللاعقل. ولذلك فإن لكل عقدة صفة مزدوجة: إنها تتكون من مادة عنيفة فى لاعقلانيتها، غير أن عملية تكوينها نفسها عقلانية وذهنية. والاهتمام بالعقدة ـ مهما تكن بسيطة ـ هو الاهتمام بهذين العاملين، بل وأكثر من ذلك، بالتفاعل فيما بينهما. ومع ذلك فليست الدراما كلها مرتهنة بمهارة الكاتب فى استخدام العقدة، بل إن معظم المسرحيات المرتهنة بها من الدرجة الثانية. فمسرحيات الدرجة الأولى لا تلهث وراء العقدة القائمة على المفاجأة والتوقع. وخاصة أنه لا توجد عقدة جيدة فى حد ذاتها وإنما تتوقف جودتها على قيامها بوظيفتها الدرامية كجزء من شكل عام. وإذا كانت الدراما فن المواقف القصوى، فإن الحبكة هى المدخل المقنع الذى يؤدى بنا إلى مثل هذه المواقف، وهى المخرج الذى يعود بنا إلى حيث كنا إذا دعت الضرورة. إنها المنهج الذى يوجد الصراعات والاصطدامات الضرورية التى تثير حب استطلاعنا، ثم تحرك عاملى الذكاء والذاكرة فى داخلنا بحيث نبدأ فى التفكير فى الاحتمالات الممكنة التى ترجحها من خلال طبيعة الحبكة ذاتها. ولذلك تجبرنا الحبكة على اتخاذ دور إيجابى فعال فى مواجهة الأعمال الأدبية الجيدة، وبالتالى مشاركة الأديب فى تجربته الجمالية.

الانعطاف الصاخب

فى قصص نجيب محفوظ القصيرة

د. حسن البنــدارى *

تتـجلى فى بعض القـصص العـربيـة المعـاصـرة. ألوان متـمـايزة من «الانعطاف» ينعطف بها الكتاب إلى دواخل الشخصيات الفنية لاستبطانها Introspection وذلك لبيان طبيعة قدراتها الذهنية، وطاقاتها النفسية. ومن بين هذه الألوان - لون يتسم «بصخب» الأفكار المؤارة حين تتـوازى وتتـقـاطع. وتتـشـابك وتتفـرج ، وتتـقـارب وتتباعد فى دواخل تلك الشخصيات المهمومة التى تحفل دائماً بموجات عاتية من الديناميات النفسية Psychodynamics.

ونقف على هذا اللون فى قـصص عـديدة لنجيب محفوظ مثل : نور القمر، والسماء السـابعـة، والرجل الثـانى، ورسـالة، وأهل الهوى، وممر البستان، ويرغب فى النوم، ويوم الوداع، وعودة القرين، .... وغيرها . ففى هذه القصص يستبطن الكاتب الشخصية أو يجعلها تبوح معترفة بما يجرى فى داخلها من «حـركـة نشطة ذات صـخب شـعـورى». ويوظف لها أفعالاً دالة على الحاضر تخالطها أفعال دالة على الماضى والمستقبل. أو يوظف أفعالاً دالة على الماضى تمازجها أخرى تفيد الحاضر والمستقبل. وبعبارة أخرى يجرى

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية البنات - جامعة عين شمس

الكاتب «الحركة الداخلية» للشخصية بأفعال ذات أزمان متعارضة ومتداخلة فتبدو لنا خالية من «الترتيب السببي».

وهذا الشكل من الصياغة يطلق عليه النقد الأدبي الحديث مصطلحا مشهوراً عرف في بدايات هذا القرن ـ العشرين ـ على ألسنة بعض المبدعين والنقاد الأوربيين باسم «تيار الوعي أو الشعور(١) Stream of consciousness أو مصطلح "Apostrophe" الذي يعني المخاطبة .

وحين نتأمل مدلول هذا المصطلح لانجده يختلف كثيراً عن المصطلح العربي «الالتفات» الذي أشار إليه ولم يسمّه أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى في ٢٠٧ هـ ، وذلك بقوله في كتابه «مجاز القرآن»(٢) «ومن مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد، ثم تركت وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب. قال الله: «حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم»، أي بكم، ومن مجاز ما جاء خبره عن الغائب ثم خوطب الشاهد، قال : «ثم ذهب إلى أهله يتمطّى أوْلى لك فأوْلى»(٣) وقوله «ومجاز من جَرّ، : «مالك يوم الدين»، أنه حدث عن مخاطبة غائب ثم رجع فخاطب شاهداً فقال: «إياك نعبد وإياك نستعين اهدنا»، قال عنترة بن شداد العَبْسي(٤).

شطّت مزار العاشقين فأصبحتْ
عَسِراً عليَّ طِلابُكِ ابنة مَخْرَمِ

وقال أبو كبير الهذلي .

بالهف نفسي كان جِدة خالدٍ
وبياضُ وَجهك للتراب الأعفرِ(٥)

وعند بعض نقادنا القدامي أن الذي نصّ صراحة على هذا المصطلح هو «الأصمعي المتوفى عام ٢١٠هـ فينسب عبد الله بن المعتز (ـ ٢٩٦هـ) «الالتفات» للأصمعي الذي حدده بقوله «إنه نوع من الكلام يتصرف فيه المتكلم من معنى يكون فيه إلى معنى آخر(٦)، ويؤيد ذلك كل من أبي هلال العسكري (ـ٣٩٥هـ) وابن رشيق (٤٥٦هـ). فيذكر أبو هلال. أن الأصمعي «سأل بعض من كان يتحدث إليهم : أتعرف «التفات» جرير؟ فقال: فما هو ؟ قال (أي الأصمعي) : قال جرير:

أتنسى إذ تودعنا سُليمى
بعود بشامة سُقى البشام

(١) د . ناصر الحاني : المصطلح في الأدب الغربي : المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٦٨ ص٤٢، د . عبد الحكيم حسان مقدمة مجموعة الجرح لحسن البنداري الأنجلو المصرية ط (٢) ١٩٩١ و.د مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية . مكتبة البنان ١٩٨٤ صـ٥٨ ود . حسن البندادي : جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر . الأنجلو المصرية ١٩٩٥ ص ١٤٧.،

(٣) أبو عبيدة معمر بن المثنى . مجاز القرآن . تحقيق محمد فؤاد سزكين . الخانجي بمصر ١٩٥٤صـ١١.

(٢) السابق ص ١١

(٤) ديوانه : تحقيق . محمد سعيد مولوى ـ المكتب الإسلامي دمشق ١٩٦٤ صـ٦٤ .

(٥) مجاز القرآن صـ ٢٣، ٢٤

(٦) البديع . تحقيق : كراتشوفسكى . دار المسيرة ـ بيروت ١٩٧٩ صـ ٥٨ .

ألا تراه مقبلاً على شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له. وقوله :

طرب الحمام بذى الأراك فشاقنى

لازلتَ فى غَللٍ وأيْكٍ ناضرِ.

فالتفت إلى الحمام فدعا له» (١).

وقد استثمر البلاغيون من بعد ـ هذا التحديد المبكر للالتفات فى تعريفهم له بوصفه أحد فنون علم المعانى؛ فقال السكاكى (ـ٦٢٦هـ) إنه «انتقال كل من التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى الآخر فى التعبير(٢) وفى الإشارة إلى أمثلة منه وردت فى القرآن الكريم كما فى قوله تعالى : ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى (١٣) وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَٰهًا لَّقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا (١٤) هَٰؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَىٰ عَلَى اللَّهِ كَذِبًا﴾ (٣). وأمثلة منه جاءت فى الشعر الجاهلى كما ترى فى قول امرئ القيس : (٥٠٠م ـ ٥٤٠م)(٤)

نام الخلىُّ ولم يرقد

تطاول ليلك بالإثمد

فانتقل فيه من الغيبة فى {يرقد] إلى الخطاب فى {ليلك}، وفى الشعر الإسلامى كقول المتنبى (٥)

عيدٌ بأية حال عدتَ يا عيد

بما مضى أم بأمر فيك تجديدُ

ويلاحظ أن التحديد البلاغى لمفهوم الالتفات على هذا النحو يتوافق مع المصطلح الأوروبى الحديث : «المخاطبة Apostrohe» الذى يعنى : «الانتقال الفجائى أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شىء حاضر أو غائب. ويطلق الآن عادة على مخاطبة شخص غائب أو معنى مجسّد.»(٦).

وقد وظف نجيب محفوظ خلال انعطافه إلى باطن الشخصية الفنية فى القصص التى أشرنا إليها ـ خواص هذا المفهوم وملامحه توظيفاً يتوافق مع صخب الحركة الشعورية التى حفلت بها الشخصية الفنية في الموضع المعيّن من القصة. ولئن أظهرت «النظرة المتأنية» فى الانعطافات الراصدة لهذه الحركة اختلافاً أوفرقا بين كل انعطاف وآخر، فإن ثمة ظواهر حركية تعكسها الشخصيات

---

(١) أبو هلال العسكرى كتاب الصناعيين، تحقيق . محمد أبو الفضل ، وعلى البجاوى . دار الفكر العربى القاهرة صـ٣٩٢ سنة١٩٧١ وابن رشيق · العمدة . تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد . دار الجيل ط (٤ . ١٩٧٤ ٢/٧ والبشام. شجر لا ثمر له . ذو الأراك : موضع الغلل : الماء على سطح الحدائق . الأيك : الشجر الملتف.

٢) السكاكى · مفتاح العلوم ط صبيح القاهرة ١٩٣٧ صـ

(٣) سورة الكهف : آيات ١٢ ـ ١٥.

(٤) امرؤ القيس : ديوانه تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف بمصر ط (٥) ١٩٨١صـ

(٥) المتنبى · ديوانه . تحقيق السقا، والابيارى ، وشلبى . مكتبة دار المعارف . لبنان .

(٦) معجم المصطلحات العربية صـ ٥٨

التى خضعت لتلك الانعطافات.

الظاهرة الأولى: «حركية الوجد الإيجابى». ويكشف عنها الانعطاف فى قصة «نور القمر»(١). ففيها يحدّد الكاتب شخصية «أنور عزمى» فيجعل اعترافاته تنثال بقوة حبه أو عشقه للمغنية الجميلة «نور القمر»، وذلك بسرد وصفى آنىّ: «عرفتُ الحب لأول مرة فى حياتى .. إنه كالموت، تسمع عنه كل حين خبراً ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر. وهو قوة طاغية، يلتهم فريسته.. أشار علىّ العقل أن أقتلع فكرتها من نفسى المعذّبة، ولكن ليس للعقل صوت يُسمع فى ضجةأهازيج الهوى وصخب أمواجه العاتية..... وأعجب من ذلك كله أن يتحول خبير الأطعمة المتقنة ـ زير النساء ـ إلى مجنون ملهم، يهيم فى دنيا الحب المترعة بالأسرار، يخاطب بأنينه المجهول ويجدّ فى البحث عن لا شىء فى كل شىء. فى ضياء الشمس، بهاء القمر، وهج النجوم، ثراء السحب، أريج الأزهار، سلاسة الماء، فقد غطت نور القمر على حياتى وحياة الكون من حولى(٢). وهو سرد يبين أسباب تعلقه بنور القمر ومظاهر حبه لها، وشدة اكتراثه بها، لأنها أول امرأة يخفق لها قلبه، فعرف الحب لأول مرة فى حياته، رغم ما يصاحبها من غموض وأسرار، فهو «لا يجد عند أحد معلومة شافية عنها»(٣).

وقد جعله الكاتب يعمد إلى تأمّل هذه التجربة التى وصفها بأنها جنونية «انتشر نبضها فى زمان الوداع»، وذلك بواسطة «الاستبطان الذاتى» أو الانعطاف إلى داخله» على هذا النحو: «مضيت أنسحب برفق من جو أصحاب المعاش من الثرثرة والمقامرة والشراب والخوف من الموت. ملأتْ نور القمر وجدانى واستأثرت بوعيى. أبيت الاستسلام للقهر والهزيمة. جعلت أشجع نفسى وأضرب لها الأمثال من ماضىّ. استهتارى الفائق، ومغامراتى الجريئة، واقتحاماتى المذهلة. عبدتُ دائماً ما أهوى وأريد. واستهنت دائماً بالتقاليد والسمعة والقيل والقال. وموقفى يوم المظاهرة المشهورة هل ينُسى؟. لقد أضربنا وذهبنا إلى مدرسة الشرطة. هتفنا بالإضراب، ولما وجدنا ترددا أطلقت رصاصة فى الهواء! وتحديتُ بدانتى فكنتُ أعدو بسرعة الريح كأنى برميل بخارى. محال أن أتقاعس يانور القمر»(٤).

ففى هذا النص الانعطافى نرى «أنور عزمى» فى عزلته الطوعية تنثال على ذهنه خواطر وأفكار عمد الكاتب إلى تسجيلها بالترتيب الذى تسقط به. ومن ثم عرضها بصيغ فعلية ذات أزمنة مختلفة تتمثل فى «قراره الانسحاب من الحياة العامة: «ومضيت أنسحب.... » وهذا القرار «أنسحب» فعل بزمن آنىّ» مالبث ـ فجأة ـ أن ما زجه فعل ذو زمن ماض وهو أن نور

(١) الحب فوق هضبة الهرم.مكتبة مصر ط (١) ١٩٧٥ صـ٤
(٢) السابق ص٩ (٣) السابق ص٤. (٤) السابق ص ٩

القمر «ملأت» حياته واستأثرت بوعيه من قبل. وإن كان أثر هذا الفعل «الامتلاء....» ممتدا فى الحاضر دليلاً على استمراره وحضوره التحكمى. ثم يداخل ـ فجأة ـ هذا الفعل ـ فعلٌ ذو زمن آنيّ. حيث بيَّن أنه معنيٌّ الآن بتشجيع نفسه على المضىّ في حبّ هذه المرأة، لا سيما أنه يمتلك تجارب غرامية سابقة. وهنا تثب إلى الذهن صيغة فعلية، ماضية خاصة باستهتاره ومغامراته واقتحاماته السابقة المشهورة والمشهود لها. ثم يزاحم هذه الصيغة صيغة فعل حاضر يطرح بها سؤالاً على نفسه يتعلق باستبعاد إنكار أن ينسى أحدٌ هذا كله: «وموقفى يوم المظاهرة هل يُنسى؟!» وبسبب هذا السؤال يعمد إلى التدليل على تعزيز موقفه «البطولى» فيرتد ذهنه بصيغ ماضية مصحوبة بمؤكِّد يضاعف من استنكار النسيان وهو (لقد) الذى اقترن بالأفعال «أضربنا، وذهبنا ... وهتفنا ... وتحديتُ..» وفجأة يوقف تيار الأفعال الماضية، ليعود إلى «الفعل» الحاضر الآنىّ الذى أردفه بصيغة ندائية «محال أن أتقاعس يانور القمر» ـ كأنها أمامه ـ ليدل التركيب فى هذه الحالة على تمكنها من نفسه ووجدانه وتصميمه على امتلاكها والاستحواذ عليها.

وتدل الانتقالات الذهنية المفاجئة من صيغ زمنية إلى أخرى مختلفة عنها ـ على حركية الحياة الداخلية لشخصية أنور عزمى وتوترها، وتكشف عن سمة هذه الحركة. فهى تتسم بالوجْد الإيجابى، الذى عاهدت الشخصية نفسها. فى إطاره على المثابرة لنيْل نور القمر. كما أمدّت هذه الحركة «السرد الوصفى» فى المقطع السردى السابق عليها ـ بالمزيد من الضوء المشعّ. وهو ما يجذب القارئ ويربطه بالشخصية، ويلصقه بها ليتابع حركتها المتطورة والخفية على نحو من التقبل والإقناع.

الظاهرة الثانية: حركية الوداعة الآمنة والغدر المبيت. ونقف على حركة داخلية أكثر نشاطا وأشد توتراً من الحركة السابقة عند استبطان الكاتب لشخصية «عانوس قدرى» فى قصة «السماء السابعة» (١). وقد مهد لهذا الاستبطان بتوظيف مقطع سردى يتناول فيه من خلال روح «رءوف عبد ربه» الذى قتله صديقه الحميم «عانوس» غدراً وخيانة وبمعاونة رجال أبيه «قدرى الجزار» ـ إجراءات دفن الجثة وإخفائها هكذا: « ثمة أناس يحفرون فى الأرض حفرة بهمة ونشاط. وثمة شاب مطروح على ظهره ينزف الدم من رأسه. إنه يرى ذلك بشىء من الوضوح أكثر مما تسمح أضواء النجوم. ياللعجب ما الشاب المطروح إلاّ إياه، رءوف عبد ربه نفسه. إنه أنا دون غيرى ـ وهو منفصل عنه تماما يراه من بُعد قريب. ليس شبيها به ولا توأم له. إنه جسمه. وهذه بدلته، وهذا حذاؤه. عانوس يحثهم على العمل ـ لا يراه البتة فيما

(١) الحب فوق هضبة الهرم صـ٨٨.

يبدو. يراقبه بلا انفعال. أدرك أنه غير مرئى مثل جسده المطروح . هل انقسم إلى اثنين؟ هل غادر الحياة! هل قتل وعانى الموت؟.»(١).

ففى هذا «المقطع السردى» يتبين لنا أن ثمة جريمة قتل قد لحقت برءوف عبد ربه، ولا نعلم سببها. كما نجد فيه «إيحاء» بأن القاتل هو «عانوس» الذى خيّب أمل روح القتيل فيه، ورغبتها فى «الإفصاح» عن مشاعر الغضب واللوم والعتاب والاستنكار. و «الإفضاء» بتلك المشاعر بصيغة حميمة Intimisme أو ببوح ذاتى يهدف إلى الكشف عن الأسرار الكامنة خلف هذه الجريمة .

وقد أوقف الكاتب السرد الوصفى الخارجي - بقوة «الرغبة فى الإفضاء أو البوح الذاتى» التى تنداح فى روح القتيل المراقبة وذلك لاستبطان هذه الروح للتعرف على الأسباب والعلل التى عكستها الأسئلة المتوالية في نهاية المقطع السردى السابق ، لا سيما أن روح رءوف عبد ربه مفعمة بمشاعر متوترة وانفعالات متضاربة. وقد أسس الكاتب انعطافه إليها على صيغ حافلة بحركة روح رءوف عبد ربه - الساعية إلى الكشف عن قاتله عانوس الذى غدر به على نحو ما تبين فى هذا المقطع المقدم بتنوع ضمائرى على لسان هذه الروح: «قتلتنى يا عانوس؟ . ألم نقض معا سهرة ممتعة؟ متى شرعت فى قتلى؟ كيف نفذته؟ وأين كان رجال أبيك الذين يحفرون قبرى؟ هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟ ألم تقل لى بأنك ستعتبرها شقيقة لك من الآن فصاعداً؟. هاهم الرجال يحملون جثتى ويرمون بها فى الحفرة ... ولكنى موجود ياعانوس.... لماذا أنت متجهم هكذا؟ أين نظرة عينيك الساحرة؟ أعترف لك أننى طالما أحببتها. أتظن أن علاقتنا انقطعت وانتهت؟. الصداقة أقوى مما تظن. حتى الموت يعجز عن محقها. كذلك الحب - رشيدة لى وليست لك. ولكنك متهور وسيئ التربية.»(٢).

ويتجلى «توتر حركة» هذا المقطع ـ كما نرى ـ فى وسيلتين لغويتين متداخلتين تتناسبان مع هذا التوتر وهما «كثرة التنويعات الضمائرية» أو «الالتفاتات» المفاجئة. و «التنويعات الزمنية» ويبدو ذلك فى الجمع بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة، فى هذا المقطع (ومقاطع أخرى فى نفس القصة» (٢). فثمة «مخاطب ومتكلم» فى صيغة ماض {قتلتنى}، ومخاطب منادى عليه فجأة بصيغة نداء {ياعانوس} ليدل الكاتب بذلك على قوة حضور القاتل لدى هذه الروح، لا سيما أنه وجه نداءه إليه بوصفه مشاهداً أمامه . وثمة صيغة آنية بأداء تكلّمى ثنائى ـ ذات دلالة ماضية فى {ألم نقض معا ..} تفيد الصحبة الحميمة بين القاتل والمقتول قبيل وقوع الجريمة. ثم ينتقل أو يلتفت إليه فجأة

(١) السابق ص٩٨ ، ٩٩. (٢) السابق صـ ، ٩٩.

(٢) السابق صفحات ١١١، ١١٢، ١١٥ ١١٩.

مخاطباً إياه بسؤال عن زمن إعداد الجريمة بالصيغة {متى} المقترنة بفعل تتصل به تاء الخطاب {شرعتَ}، ليكون هذا الالتفات المفاجئ بمثابة لطمة مباغته موجهة إلى هذا الصديق الغادر، وقد عززها بلطمة أخرى تتعلق بكيفية التنفيذ. وهنا ينتقل فجأة إلى صيغة «الغائب». وذلك بالسؤال عن هؤلاء الرجال» ـ أعوان الأب ـ الذين كانوا يتسترون فى الظلام لإكمال الجريمة، وذلك بإخفائهم الجثة المطعونة. ونرى هذا السؤال ماثلا فى قوله {وأين كان رجال أبيك ....}، وهو صيغة استفهام عن «غائب» من جهة لأنها تستفهم عن مكان اختفاء هؤلاء الرجال قبيل وقوع الجريمة، وعن «حاضر» يتم به «الالتفات» من جهة أخرى ،لأن السؤال يتعلق بعملهم «الآنيّ» الماثل الآن للروح، وهو «انشغالهم» بحفر القبر الذى أسندت إليه ياء المتكلم {قبرى} ليحقق التفاتا ثانياً من الغائب إلى المتكلم . ويجعل الكاتب الروح تضيف لطمة عتاب ثالثة إلى عانوس فى صيغة استفهام منوية الأداة هى {هانت صداقتى عليك لتستأثر برشيدة؟}، التى أوحت بسبب ارتكابه الجريمة. وهذه الصيغة التى جمعت ـ كما تلاحظ ـ بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة ـ تمثل انتقالاً ذهنياً إلى أن سبب الجريمة يكمن في التنافس على رشيدة، التى عاهده عانوس على اعتبارها شقيقة له منذ علم بحب صديقه لها. ولذلك جاء الالتفات إلى هذا العهد المنقوض بصيغة متسائلة منكرة {ألم تقل لى الخ .....} المصوغة آنيا والدالة على الماضى فى الوقت نفسه. ثم تنتقل الروح فجاة إلى رصد حركة الرجال وهم يلقون الآن بالجثة عائدة بهذا الانتقال إلى الزمن الحاضر الذى يراقب فى إطاره استكمال الجريمة وذلك بقولها {هاهم الرجال يحملون جثتى...} «فحمل الجثة، ورميها» . و«التجهم البادى على وجه عانوس» أفعال آنية قصدت بها الروح إظهار مدى تأثير فداحة الحادث الغادر على وجه صديق عانوس. وهنا يعمد الكاتب إلى الانتقال من حالة «التجهم» الحالى لوجهه، إلى صورة ماضية لنظرات عينيه الحافلة بالسخرية، وكيف كانت تعكس ابتسامة محببة إليه. وهو انتقال يقدم مقابلة بين ملمحيْن متعارضين لرصد التغير الحاصل فى شخصية «عانوس» من جهة، والإشارة إلى مدى حب رءوف له ووثاقة صلته به من جهة أخرى. ثم ينتقل ذهن رءوف فجأة إلي بحث قيمة «الصداقة». وهى فكرة أرادبها إثبات أن الصداقة القوية لا يمكن أن تنتهى ـ ببساطة ـ بموت أحد الصديقين وذلك من خلال التساؤل عن إمكانية انقطاع العلاقة بينهما . وهو تساؤل يعتمد على صيغتين ذاتى زمنين مختلفين . صيغة مضارعة «تظن» التى أفادت استحضار صورته للمحاسبة واللوم. وصيغة ماضية تختص بطبيعة «العلاقة» الماضية، التى لا يمكن أن تنقطع أو تنتهى. وهنا يسوق فكرة استمرار تملكه لرشيدة منتقلاً من معنى «صداقتهما» إلى

معنى «حبه» لرشيدة، الذى لن يزول بموت أو غدر. ويتجه فجأة إلى عانوس الذى يراه الآن ـ بصيغة الخطاب المؤطرة بالزمن الآنى ليعقب بصيغتى «التهور وسوء التربية» بوصفهما صيغتين تكونتا فى الماضى ولازمتاه ودفعتاه إلى ارتكابه الجريمة.

إن هذا الانعطاف الحافل ـ كما نرى ـ قد عنى برصد «نوعية» الأفكار والمشاعر التى تجول «بروح» رءوف عبد ربه، فهى ثائرة ومتوترة، ومزدحمة بالوقائع ذات «الاختلاف الزمنى Anachrony ، الذى ينحرف عن التسلسل الزمنى (١) Chronological deviation كما عنى الانعطاف برصد دلالة هذه الأفكار والمشاعر،إذ هى تدل على، طبيعة الغدر المتأصلة بنفس عانوس فى مقابل «الوداعة» التى انداحت وتنداح فى قلب رءوف عبدربه وروحه .

الظاهرة الثالثة :حركية الاقتناع بالتغير النوعى: وتتعين هذه الظاهرة فى انعطاف الكاتب إلى شخصية قصة يرغب فى النوم(١) . وقد مهّد لذلك بتوظيف «سرد وصفى وحوارى» دال يتناول الابن العائد بحثا عن أسرته التى كان قد هجرها هارباً منذ خمسين عاما: «غادر التاكسى عند مدخل شارع حسن عيد. تغيّر كل شيء بقوة تفوق الخيال. الطريق من محطة مصر حتى هنا يكشف قاهرة أخرى. أين ذهبت القاهرة التى عاش فيها منذ نيف وخمسين عاما... شارع حسن عيد يتراءى فى تكوين جديد. حتى اسمه امحى من الوجود وحل محله اسم جديد هو الشهيد مصطفى إبراهيم... واتجه نحو العمارة الأخيرة من الجانب الأيمن. هنا قام يوماً البيت القديم.. وحنّ إلى متجره بالريف . بواب العمارة مشغول ببيع الفاكهة . فحياه بسرعة وقال :

ـ هل تعرف عم محمد الشماع أو أى أحد من أسرته ؟ .

ـ لا أعرف أحداً بهذا الأسم .

ـ كان يقيم فى البيت القديم الذى شيدت هذه العمارة محله .

ـ هذه العمارة قائمة منذ أربعين عاماً .

ـ لعل أحداً بهذا الاسم فى عمارة أخرى.

ـ لا أظن . وعليك أن تتأكد بنفسك بسؤال البوابين»(٣).

فقد أوحى هذا السرد الثنائى بأن ثمة معاناة Suffering» قد جرت فى باطن هذا الرجل الكهل فدفعته إلى مغادرة ريف الصعيد، والعودة إلى القاهرة موطن أسرته لمعرفة مصيرها بعد مضى تلك السنوات الطويلة. ولكن «معاناته» تزداد وتنشط بجهل البواب بمصير الأسرة،بل بجهل وجودها أصلا. ولذلك يكون من المناسب الانزلاق إلى

(١) د . محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان، القاهرة ط ١٩٩٦ ص٢.
(٢) مجموعة الفجر الكاذب .مكتبة مصر ط (١) ١٩٨٩ ص٢٨
(٣) السابق ص ٣٨ ، ٣٩.

داخل هذا الرجل واستبطانه لرصد أثر اختفاء البيت القديم. وجهل البواب بمصير عائلته «دوره كاملة من العناء والضجر واليأس، ولا أحد يعرف الشماع أو أسرته، كانوا أسرة كاملة مكونة من أب وأم وأخ وأخت.»(١) فقد عكست هذه العبارة مدى «رغبته» في معرفة مصير الأسرة وهذه الرغبة دفعته «بدورها إلى «رغبة أخرى» في البوح بسر معاناته. ولذلك واصل الكاتب عملية الاستبطان للوقوف على هذا السرّ، مستخدماً نهج «الالتفات» على هذا النحو: «من رحل ياترى ومن بقى؟ نصف قرن بل أكثر ليس بالزمن القليل. عمر طويل دالت فيه دول وقامت دول. وهل تُنسى أيام التعاسة الأولى.. أيام القحط والأزمة؟. وإن يكن جيل مضى ألم يخلِّف جيلاً جديداً ؟ ألا توجد همزة وصل تصل ما بينه وبين ذلك الزمن الغابر؟ هل يرجع كما جاء ليجد الذكريات فوق فراشه ترصده بنظراتها الباردة القاسية؟ .... لا مفر من الانتظار حتى المساء ليعود مع قطار الصعيد. وقت طويل والتسكع لا يحلو فى مثل هذا اليوم. ترى أين أصحاب الشباب ومن بقى منهم على قيد الحياة؟. لعل عند أحدهم نبأ عما يبحث عنه ولكن أين هم؟ وهل مازالوا يتذكرونه؟ لا. لا. بحث عقيم عن أناس ماتوا من وجدانه وكأنهم ماتوا وشيعوا موتا. حتى أغانى ذلك الزمان لم تعد تطرب أحداً وتثير السخرية.»(٢).

ففى هذا المقطع الاستبطانى ـ نلاحظ أن ذهن الرجل قد نشط نشاطاً حاداً، حيث تبدو الأفكار متوترة ومتنافرة، فثمة فكرة تعنى بالسؤال عمن فارقوا الدنيا بهجرة الحى أو بالموت، وعمن بقى منهم حياً. فهو سؤال يختص زمنياً بالماضى. وهذا السؤال ما لبث أن تقاطعت معه صيغة «تقييم» أو «تقدير» تعكس الشعور الآنى للرجل الذى يسلم بأن طول الزمن كفيل بإحداث تغيير نوعى فى الحياة،بدليل ما يشاهد من سقوط دول ونهوض دول أخرى.

ويرصد الكاتب تحوّلاً أو سطوع فكرة مضيئة من الماضى البعيد وهى إحساسه بتعاسة سبق أن عانى منها ولا يمكن نسيانها. ثم يتجاوز فجأة هذا الإحساس ليتأمل مرة أخرى «التغيّر» الحاصل بانقضاء الزمن؛ فيسأل عن الجيل الجديد الذى خلفه الجيل الماضى القديم. ثم يعمد إلى رصد آنىّ لإمكان عودته من حيث أتى دون مقابلة أحد.

ولكنه ما يلبث أن يتطلع إلى «مستقبل» التصرّف؛ فثمة تحذير ينتظره وهو «الذكريات» التى ألحت عليه ليسافر من الصعيد إلى القاهرة بحثا عن عائلته. فيقرر البقاء حتى المساء لا ستكمال مهمته تجنباً لتلك الذكريات المؤلمة. وهنا يتجلى الحاضر

(١) مجموعة الفجر الكاذب صـ ٣٩.

(٢) السابق ٣٩ ، ٤٠.

«فيلتفت» إلى أقرانه من الشباب سائلاً نفسه عمن بقى منهم على قيد الحياة، فقد يعينه أحدهم فى إنجاز مهمته . ولكن سرعان ما يشعر «بإحباط» Frustration» قاده إلى طرح سؤالين متواليين يكشفان عن عبث محاولته فى البحث وعقمها ، لا سيما أن من يريد سؤالهم قد ماتوا وشبعوا موتا. أى أنه انتقل بذهنه من «حاضر» البحث عن أقرانه إلى التعامل مع «الماضى» حيث اكتشف موتهم منذ زمن بعيد . ولكى يعزز ارتباطه الذهنى بالماضى عقب هذا الاكتشاف ـ ساق فكرة لها صلة بالماضى. وهى أن «أغانى» الزمن الماضى لم تعد تطرب أحدا بل وتثير السخرية.قاصداً «بالالتفات» إلى هذه الفكرة ـ أن هذا الماضى لن يهتم به أحد سوى «التربى» الذى يرمز «الآن» إلى موته المستقبلى الموشك على الحدوث، فأخبره بمعلومات عن تعاسة أسرته وشقائها . وهنا زاحمته فكرة أنه كان السبب المباشر فى تلك التعاسة. إذ عمد إلى سرقة خزانة والده وهرب بما فيها من مال ـ منذ خمسين عاماً. وحينئذ يدرك أن جريمة السرقة عصفت بعائلته . ومن ثم مضى لا يدرى إلى أين. فقد «سار كالأعمى لا يرى ما بين يديه.»(١)

خاضعا لإحساس آنىّ بفداحة الجرم، الذى منعه من النوم وسوف يلازمه فى مستقبل حياته الموشكة على الهلاك والموت .

الظاهرة الرابعة : حركية الانبثاقات المدينة :وتتجلى هذه الظاهرة فى استبطان الشخصية «مصطفى إبراهيم» فى قصة «يوم الوداع»(٢) التى تعرض للأثر الناجم عن قتله لزوجته فى لحظة غضب أعمى. وقد مهّد الكاتب لهذا الاستبطان بتناول الحدث من خلال شخصية القاتل باعتبار أنه راو مشارك فى صنع الحدث أو خالق له. وذلك «برؤية سردية» Focus of Narration(٣) تغطى حدث القصة الذى بدأه بقوله : «الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئاً لم يكن ـ كل مخلوق ينطوى على سرّه وينفرد به . لا يمكن أن أكون الوحيد. لوتجسّدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات. بالنسبة لى انتهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلاجولة وداع. عند مفترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشدّ اضطرابى. تلزمنى قدرة خارقة للسيطرة على نفسى، وإلا تلاشت لحظات الوداع».(٤) .

ففى هذا التمهيد الاستبطانى. نرى الرجل يعانى من مشكلة توشك أن تفقده

---

(١) السابق ص٤١.

(٢) السابق ص ٩٤.

(٣) د . طه وادى : الراوى المشارك المتعدد . مجلة البيان الكويتية ع ٢٠٧/ فبراير ١٩٩٦ ص٧

(٤) الفجر الكاذب صـ ٩٤ .

صواب، وتوحى بأن أمراً خطيراً قد وقع. فربما يكون جريمة قتل: «يالها من ضربة مفعمة بالحنق والغيظ والكراهية، اندفعت بقوة طائشة ونسيان تام للعواقب .. لأسباب لا وقت لإحصائها . انقلب الملاك شيطاناً . شدّ ما يلحق الفساد بكل شئ طيب. واقتلع الحب من قلبى فتحجر. يالها من ضربة قاضية.»(١) ويقوى هذا الإيحاء باللقاء ذى الحوار الوداعى الذى أجراه مع شقيقته؛ فقد وردت فيه وصيته لشقيقته برعاية ابنته وابنه (سميرة وجمال)، كما تضمن الحوار إشارة إلى خلافه مع زوجته القتيلة.

ـ زارنى أمس ، سميرة وجمال. فقال مستنهضاً عواطفها .

ـ إنهما يحبانك، كما تحبينهما . وقالت له عن زوجته .

ـ ألم يتحسن الجو بينكما .

ـ لا أظن. »(٢).

ويواصل الكاتب إيحاءه بسرد وصفى يعقب به على هذا الحوار ـ من خلال حديث الشخصية لنفسها : «أود أن أوصيها بسميرة وجمال ولكن كيف؟ سوف تدرك مغزى زيارتى فيما بعد . هل تغفر سميرة وجمال لى ما فعلت؟ ما أشد اضطرابى.»(٣) .

ومن البيّن أن الكاتب قد وظف إيحاءات كل من «الوصف السردى» واللقاء الحوارى «والتعقيب السردى» كما نلاحظ ـ ليجعل الرجل يتولى عملية بوح ذاتى واعتراف صريح Confession يبصرنا بدوافعه التى أدّت به إلى «الفعل» أو الجريمة، ويوقفنا على وصفه لباطنه النشط، ويعرفنا بمدى مسئوليته عنها، لا سيما أن باطن هذه الشخصية ـ كما تدل النصوص السابقة ـ حافل بالحركة المتوترة ـ ومن ثم جاء البوح الاعترافى للرجل الذى بدأه بتناول زواجه من القتيلة «سهام» بعد تعارف عائلى فى المصيف على شاطئ البحر(٤). ثم واصل البوح على هذا النحو: «تطوف الآن بقلبى على هيئة حنين طائر . له وجوده الدافئ رغم تمزّق الخيوط التى ربطته يوماً بالواقع.وقولها ذات يوم قلبك طيب، والقلب الطيب لا يقدر بثمن. حقاً ؟. من إذن القائلة: لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك؟ ومن القائلة : ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى.؟ كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة. ولكن الخلافات قد قضت على الحب. كلانا عنيد شعاره كل شيء أو لاشيء. أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة: فتصرخ فى وجهى:

(١) السابق ص٩٤.
(٢) السابق ص٩٥.
(٣) السابق ص ٩٥، ٩٦.
(٤) السابق ص٩٦.

: بل أنت متخلف . سميرة وجمال يلوذان بحجرتيهما مذعورين. شدَّ ما أسأت إليهما. عانى الحبُ بيننا ساعة بعد أخرى ، ويوماً بعد يوم حتى لفظ أنفاسه. اختنق فى لجّة الجدل والخصام المستمرّين والشتائم المتبادلة.»(١).

ويوقفنا هذا الاستبطان البوحى على مقربة من «السبب» الذى أدّى إلى معاناة «مصطفى إبراهيم» . وهو ينحصر فى اصطدامه بزوجته سهام. ولم يشأ الكاتب أن يبوح بهذا السبب مباشرة وبأداء لغوى عادىّ متدرّج، فآثر أن يطلعنا عليه بأداء «التفانى»، أو «بتيار وعى» صاخب، قائم على التداعى الحر.

فجعل ذهنه ينتقل انتقالاً غير مقيدبين الأزمنة المختلفة : Association Free». فسهام «تطوف» الآن بقلبه. أى أنه عمد إلى استدعاء كيانها فى باطنه استدعاء بدت خلاله مثل «حنين طائر ذى وجود دافئ» ولكن خالط فجأة هذا الاستدعاء الآنى، صورة أخرى ماضية استدعاها ذهنه وهى صورة خيوط علاقته بها التى ربطتهما. فمقاطعة التيار الذهنى «الآنى» بتدخل «الماضى» — يمثل انتقالاً ذهنيا من زمن إلى آخر مغاير يفسر حركية الباطن المتوتر وكشف عن حيوية «المزاوجة الأدائية» بين الآنى الراهن Topical والماضى المنقضى.

ولكى يضاعف الكاتب من «درجة التوتر الباطنى» — وظف وسيلتين هما : «الجمع بين أسلوبين مختلفين» و «المبادلة الصوتية» ، برزتا بشكل لافت فى باطن شخصية الزوج القاتل.

أما الوسيلة الأولى : فتبدو فى استخدام «الأداء الخبرى» و «الأداء الطلبى» على نحو من التعاقب؛ ذلك أنه يتذكر قولها له «بصيغة سردية خبرية» واصفة لطبيعة سلوكه معها ونوع شعورها نحوه؛ فقد وصفته بأنه «طيب» — و «القلب الطيب لا يقدر بثمن». ولكنه ما لبث أن علق فجأة بالصيغة الطلبية : حقاً؟ »، التى «تشكك» فى جدّية قولها الوصفى، وتفتح باب «الاحتمال» بعدم صدقه . يؤيد ذلك أنه كرر ملتفتاً ودون تمهيد صيغة طلب استفهامية {مَن إذن القائلة؟} سابقة لقولين لها. كلاهما هجوم عليه: وهما : «لايوجد من هو أخسُّ أو أحقر منك»، و «ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى.»، لتدل الصيغتان حينئذ على طبيعة علاقتهما التى يسودها «الصدام النفسى» الحادّ، الذى شكل المسوغ لارتكابه الجريمة. ولدعم هذه الدلالة — استعان الكاتب فجأة بالسرد الخبرى الوصفى فجعل ذهن الرجل ينتقل من الماضى المشحون بالصراع — إلى الحاضر المفعم بالأسى رغبة منه فى

---

(٥) السابق ص ٩٦، ٩٧.

إجراء عملية «تأمل» العلاقة المتصارعة؛ فقد كان من الممكن أن «يصمد الحب» فيواجه «خلافات الأمزجة» . ولكن «الخلافات قضت على الحب» لاسيما أن لكل منهما شعاره الذى يتمسك به «كل شىء أو لاشىء» . وهذا السرد التأملى قد كشف عن اقتناعه بمسوغ ارتكابه الجريمة.

وتتعين الوسيلة الثانية لمضاعفة التوتر فى «جلبة شعورية» تتجلى فى «المبادلة الصوتية»، الناشئة عن توظيف «الالتفات الضمائرى، المتنوع. فثمة صوت ذو ضمير مخاطب يبدو فى قولها «قلبك طيب...» ،يعارضه صوت ذو ضمير غائب يحدد سبب انهيار الحياة الزوجية : «كان على الحب أن يصمد أمام خلافات الأمزجة....»، يعاكسه صوت بضمير متكلم ثنائى «كلانا عنيد، شعاره كل شىء أو لا شىء.»، ويزيحه صوته مخاطبا إياها «أنت مجنونة بالمظاهر الفارغة»، ويعقبه صوتها مخاطبة إياه.. «بل أنت متخلف». فهذه المبادلات الصوتية المتلاحقة قد مثلت توترا إضافيا لباطن الرجل من حيث التأثير «السلبى على ابنيهما» العاجزين عن التدخل أو الهروب، وعلى حبهما الذى وصل إلى مرحلة الاختناق والموت.

ويعمد الكاتب إلى وقف هذا الاستبطان المتوتر، ليرصد من خلال عين الرجل بسرد وصفى الظروف التى أعقبت تنفيذ الجريمة والتى يراها أدلة على نجاته من اتهامه بالقتل: «نظرتُ إلى المنادى فإذا به مفتش بالشركة ماضيا ولا شك إلى عمل. لعله أول شاهد. كلا. رآنى جارى الدكتور وأنا أغادر الشقة. هل لاحظ شيئا غير عادى؟. رآنى البواب أيضا. لا أهمية لذلك. لم أفكر فى الهرب قط. فى الانتظار حتى النهاية. لولا هيامى الأخير بالوداع لذهبت بنفسى.»(١).

ثم يقطع الكاتب هذا السرد لينزلق إلى داخله الصاخب لإطلاعنا على المزيد من التوتر والانفعال: «لم أسع إلى نبذ الحياة باختيارى. انتُزعتُ من بين يدى عنوة. ما قصدتُ هذه النهاية أبداً. بينى وبين الخمسين خمس. ورغم المعاناة فالحياة حلوة، لم تستطع سهام أن تبغّضها إلىّ. هل أزور سميرة وجمال بكلية العلوم؟. ذهبا بدون أن أراهما ولم أكن أتوقع ما حدث، ولن أجد الشجاعة للنظر فى عينيهما. ويعزّ علىّ أن أتركهما لمصيرهما. أتصورهما يطرقان الباب دون أن تهرع ماما لفتحه، ليخلف هذا اليوم أثره حتى نهاية العمر. وإذا لعنانى فلهما

(١) السابق ص ٩٧، ٩٨.

الحق. متى أتناسى كربتى وأخلص للوداع.»(١).

فقد تأسس هذا الصخب الانفعالى على «أفكار» وصور جعلت تنهال على ذهنه فى توال وتلاحق، فى شكل «انبثاقات مضيئة» تكشف عن صدى الجريمة التى فى نفسه؛ فقد أُجبر على نبذ الحياة ولم يكن ذلك باختياره، بدليل «انتزاعها» منه عنوة. والنهاية التى وصل إليها، وهى الجريمة التى لم تكن أبدًا فى حسبانه، وما قصد إليها. إنه فى الخامسة والأربعين ومع ذلك فهو محب للحياة. وهنا يلتفت إلى سهام «*القتيلة – التى* لم تنجح فى رفضه للحياة. ثم يفكر فى سميرة وجمال الطالبين بكلية العلوم. ثم يذكر الجريمة التى وقعت فى الماضى بعد ذهابهما إلى الكلية. ثم يفكر فى أنه لم يكن مترصدًا، ولم يكن لديه إصرار مسبق على ارتكاب الجريمة؛ لأنه لم يتوقع ما حدث، ثم ينتقل إلى المستقبل؛ لأنه لن يجد الشجاعة للنظر فى عينيهما. ويفكر فى مصيرهما. ويستحضرهما على جهة توقع قوى. فيراهما الآن يطرقان الباب على أمهما القتيلة. وهنا يستجلى المستقبل لأن أثر الجريمة سيلازمهما مدى الحياة، ولهما الحق حين تصدر عنهما لعنات تصب عليه، ثم تنبثق فكرة أخيرة آنية، تتعلق بتساؤله عن إمكان نسيانه للكرب الملازم له، حتى يكون قادرًا على إخلاص الوداع أو التخلص الطوعى من الحياة بالانتحار.

ونقف على نماذج من المقاطعات الانعطافية الصاخبة لتيار السرد الوصفى فى قصص أخرى للكاتب، مثل «عودة القرين» و«العودة» وغيرهما. ومن المهم القول إن «استبطان» الشخصيات فى النماذج القصصية السابقة لم يكن مجرد «انبهار» بأسلوب فنى جديد أو بتكنيك مستورد يباهى به الكاتب ويدل من خلال توظيفه أنه مساير ومواكب للتحولات العالمية فى مجالى الإبداع والنقد، بل إن هذا الأسلوب الاستبطانى – كما يراه الكاتب – هو «الشكل» المناسب والإطار الملائم لغرضه الأساسى أو الأصلى من تقديم هذه الشخصية الفنية أو تلك – فغرضه من التوظيف الاستبطانى ليس تسجيل تجربة الشخصية، بل تحديد عالمها الداخلى الواقع تحت ضغط الحادث الجلل، فيمكنه بذلك أن يقدم صورة واقعية لهذا العالم الزاخر بالانفعالات، فيتحقق حينئذ هدفه الأساسى وهو «التأثير» فى نفس المتلقى والاستحواذ على قدرات التلقى لديه. وهو نفس هدف العمل الفنى بوجه عام.

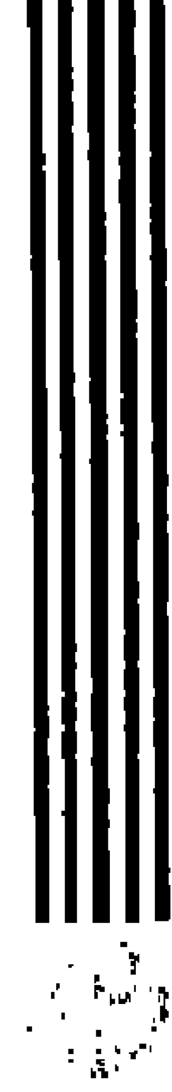
---

(١) السابق ص ٩٨.

متابعات

الكتاب ..
المؤتمر ..

مع كتاب : التنوير.. لا التضليل



الإســـــلام وقضايا التنوير

محمد قطب*

●● يواجه الإسلام هجمة شرسة من أعدائه الذين يتخذون من الفكر العلمانى منطلقا لهم. وهم يعارضون الدين كنظام معرفى يؤسس لقيام مجمتع له طابعه الدينى. ويدعون إلى الانكفاء الذاتى ـ إن صح التعبير ـ بمعنى أن يقتصر الإسلام على الشعائر التعبدية وأن يبتعد عن الواقع وحركة الحياة المدنية.. وهم يلحون فى دعواهم إلحاحاً يكاد لا ينتهى على القطيعة المعرفية مع الدين وحصره فى مجاله التعبدى.. وهم فى سبيل تجميل الخبيث يرفعون شعار التنوير لسلخ الذات المسلمة عن تراثها ووقوعها تحت سيطرة الآخر الغربى.

.. وتحول قطاع من المثقفين إلى قُطّاع طرق بعدما انهارت الأيديولوجيات الكبرى كالشيوعية، وسطوا على منابر الإعلام والثقافة ووسائل تشكيل الوجدان، وسايروا موجات العنف والإرهارب وأرجعوها إلى هذا الخلل فى الحرص على الشريعة، وراحوا يهدمون كل قيمة أو معنى أو مبدأ يرتبط بالإسلام. وهذا الحرص الشديد على هذه المواجهة يُشير إلى إمكانية استخدامهم لدى الغرب للتخابر، أو التخريب، أو تمهيد الفضاء الفكرى» لمرحلة الغزو . ولعل هذه الخدمات أن تكون مقابلاً للإنعام عليهم بالجوائز، والإعلام ـ والتدريس بالجامعات ومندوبيته الثقافية الغربية ، والانضمام إلى مراكز حقوق الإنسان ومراكز البحث ، واحتوائهم تحت الجناح.

(*) أديب قصصى، وباحث أدبى .

وهؤلاء العلمانيون ـ ومنهم من يتسيد أجهزة الثقافة الكبرى ـ تلونت نظرتهم إلى الإسلام نصا وشريعة بمرجعية الفكر ومدنية التوجه .. فذهب البعض إلى نزع التقديس عن القرآن الكريم، الذي يوصف في أدبياتهم بالنص أو الخطاب الديني تمهيداً للدعوة ـ عبر دراساتهم ـ إلى التحرر من سلطة النص، ـ ومن ثم التحرر من السلطة المطلقة والمهيمنة. ولقد ألحوا في كتاباتهم على فكرة ربط النص بالواقع ـ لغة وثقافة ومفاهيم ، من أجل أن يبرزوا محور الجدل في علاقاته مع الواقع إذ تتجدد في النص الدلالات الحاكمة بتجدد حركة الواقع.

وهم يرون أن الواقع بتداخلاته ، وتفاعلاته واحتوائه لحركة الزمان والإنسان قد أضفى عنصرا أسطوريا على المخيلة البشرية، وتسربت الأساطير إلى النص الديني، وتمثل ذلك في النظرة إلى المرأة، وفرض الأحكام التي تقيد من حركتها وتقلل من كيانها.

وهؤلاء هم الذين يحتضنون الجانحين من الكتاب ـ ويدافعون عنهم على مستوى الداخل والخارج ـ وهم بذلك يساعدون الغرب في محاربة المسلمين من داخل نفوسهم، واقتلاع العقيدة الإسلامية من قلوبهم ـ وحكموا بذلك على أنفسهم بالعمالة الفكرية وهي أقسى أنواع الخيانة ..

.. ومن الكتب الهامة التي عالجت هذا الموضوع وواكبت قضاياه المطروحة على الساحة الثقافية، وردت على دعاة العلمانية أباطيلهم الزائفة كتاب صدر حديثا بعنوان {التنوير .. لا التضليل} لمؤلفه الكاتب «مؤمن الهباء.»

يكشف الكتاب هدف هذه العصبة من المثقفين في سعيها الحثيث إلى فرض هيمنتها الفكرية ذات الطابع الإرهابي على مناخنا الفكري لتطهيره ـ وفق زعمهم ـ من طابعه الإسلامي وطمس ملامح الشخصية الأصيلة للأمة .

ولقد بذل الكاتب (مؤمن الهباء) جهدا مضنيا في تتبع مقولات تلك العصبة والرد عليهم وتجريدها من مظنة العلمية المدعاة، وكشف السلوك الملتوي بعد انفكاك الاتحاد السوفيتي .

فالإسلام ـ كما يؤكد الكاتب ـ ليس نظاما بعيداً عن حركة الحياة، بل هو نظام اجتماعي وسياسي واقتصادي متكامل ، لا ينتقصه هجوم هنا أو هناك ، فهو ثابت كالصخرة ، وارف كالشجرة الظليلة، وهو العقيدة المتمكنة في النفوس ، الواشية بالسلوك السوي دون التباس ، أو تصنع، أو إذلال للبشر . وهو العقيدة التي فجرت الطاقات وجعلت من العرب مفكرين وعلماء وحكاما صاغوا التاريخ وفق المعتقد الصحيح .

ويذكر الكاتب أن أصحاب هذا التيار الذي لا يفتأ يهاجم الدين وينال من رموزه .. هم أنفسهم الذين يتحدثون عن الهوية والانتماء عبر مقولات الفرعونية، والافريقية ، والنوبية، والقبطية، والقومية هادفين من وراء ذلك إلى طمس الهوية الإسلامية، واعين تماما بأن إثارة مثل هذه الأفكار مدعاة إلى الاختلاف والتحزب، والتفتت . وهو ما يريده الغرب من فيلقه «العلماني» . لكن الهوية الحقيقية ضاربة بجذورها في تربة الإسلام «روحاً ولحما ودما» .

ويرى الكاتب أننا علينا أن ندخل (عصر الصحوة بروح قادرة على التمييز بين الطيب والخبيث) ومن أهم أسس الدخول الوعي بالذات وبالتراث. إذ إن «تقليد المظهر الحضارى للغرب» لا يعنى أننا تحضرنا وإنما يعنى أننا نستهلك حضارته .. وهو ما وقعت فيه تركيا مثلا: -

وهذا الوعي يجعلنا قادرين على مواجهة الدعوات الإنفصالية، أو القومية أو العرقية. فالإسلام (تذوب فيه كل الانتماءات الأخرى عربية كانت أو مصرية).

ويرد الكتاب على مقولة« القداسة فى الإسلام» والتى يبرر بها دعاة العلمانية الميل إلى الاستبداد وتقديس الحكام. ذلك أن الإسلام لا يعرف قداسة لشيء سوى القرآن والسنة الصحيحة . والنظرة إلى الولاة – فى الإسلام – تتّسم بمدى صلاحية الوالى لتولى الحكم وسياسة الأمة فالوالى – الحاكم – وكيل عن الأمة – ملتزم بالشورى، حريص على تحديد الاختصاص بين أوجه النشاط المختلفة وهو ما يسمى بالفصل بين السلطات. وعلى الحاكم واجبات أساسية يجب أن تتوفر فيه: كحرية الانتماء ومراقبة الشعب له، وحمايته من وساوس النفس، واصطفائه للعلماء والمختصين، وصلاحية المؤسسة الشعبية لعزله إن استدعى صالح الأمة ذلك.. فأين القداسة إذن؟!.

ولقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك فى أكثر من أية كقوله تعالى «وأمرهم شورى بينهم». كما بينت الأحاديث الصحيحة تلك العلاقة الواجبة بين الحاكم والرعية. قال ﷺ (أنتم أعلم بشئون دنياكم)، وقال عمر بن عبد العزيز فى هذا المجال (إنما أنا واحد منكم غير أن الله جعلنى أثقلكم حملاً» - وها هو عمر ابن الخطاب يقول بعد ما ردّت عليه امرأة وهو يخطب فى الناس (أصابت امرأة وأخطأ عمر).

وهذا النظام الذى يؤسسه الإسلام يتضمن أساسيات لبناء القيم فى المجتمع .. ولعل مبدأ المساواة أن يكون حاكما فى إثراء قوانين الدولة وتحقيق أحكام الدين. فالناس (سواسية كأسنان المشط). ومن ثم يصبح من العجيب - كما يرى المؤلف – أن يحرص العلمانيون على مقولة فصل الدين عن الدولة ويرددون العبارة الأثيرة لديهم (لا دين فى السياسة و ولا سياسة فى الدين). وهذا افتئات فى طرح الفكر. فمن الظلم الكبير (أن نلصق مفهوم «الدولة الدينية» بالإسلام، فتاريخ المسلمين لم يعرف خلع القداسة على الأمراء أو العلماء».

والإسلام لا يعترف بما يسمي بالحكم الإلهى الذى يعطى للحاكم صفات تقترب من القداسة وتجعله ظلّ الله على الأرض مما يؤدى إلى استعباد البشر وإذلالهم . وما ورد فى القرآن والسنة كفيل بضبط العلاقة بين الوالى والرعية (فالحاكم هو الذى يسوس ، والدين هو يضبط هذه السياسة، كما أن الإسلام لا يعرف (استغلال الدين لتحقيق مآرب سياسية طارئة!).

قال صلى الله عليه وسلم فى حديث يؤكد تلك القاعدة (من استعمل رجلا على عصابة (جماعة) من المسلمين وفيهم من هو أرضى لله منه فقد خان الله ورسوله والمؤمنين).

هذه القواعد ليس للعمائم واللحى دخل

فيها كما يدعى العلمانيون، بل هى مرتبطة بمصالح البشر ومدى توفر الخبرة بشئون الحياة وسياسة الناس وفق المعتقد الدينى الصحيح .. ومن ثم فليس ثمة عداء ـ كما يدعوه ـ بين الإسلام والديمقراطية، فهى ليست عقيدة جديدة وإنما هى (شكل من أشكال تنظيم الممارسة السياسية فى الدولة). وهو أمر وضحه الإسلام تمام الوضوح.

ومن ادعاءاتهم التى لا سند لها حديثهم الدائم عن العداء الذين يكنه الدين للحرية وفهمه للبشر فى خاصية بشرية تتصل بالممارسة السياسية . وهو كلام مرسل ينبئ عن إصرارهم فى هجمتهم الشرسة على الإسلام. فالإسلام حريص على الإنسان وكرامته ، والحرية فى منظومته الح حرية اكمة أمانه وتقتضى الأمانة أن تضبط الحرية (بعدم الإضرار بالأخرين) وهو قيد لا يلغى تلك المساحة العريضة (من تعدد الآراء والاجتهادات)..

ولعلنا نذكر على سبيل التندر والفكاهة دعوة بعض العلمانيين إلى الغاء فريضة الصوم بحجة تعطيل العمل، وكذلك منع الصلاة فى العمل ، ومنع الآذان فى وسائل الإعلام.

وهى محاولات للمزايدة، لكنها تكشف عن عدائهم للدين.. فالعمل فريضة واجبة، والإسلام يدعو إلى تجويد العمل وإتقانه . قال صلى الله عليه وسلم (إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه».

لم يترك العلمانيون شيئاً لم يهاجموه، ونالت الحدود فى الإسلام قدراً كبيراً من الهجوم، واعتبروها (سمة من سمات التخلف). وكأنهم يريدون للمجتمع أن ينفلت من قيمه فيسود التردى الخلقى ويسقط الجميع . وهل إشاعة التحرر من القيد حرية! وهل حديثهم عن المرأة تقدير لها فى الحقيقة ، أم أنهم يتخذونها آلية من آليات التخريب ! إنهم يصكون الأكلشيه وراء الآخر فى ادعاء لا يستند إلى حقيقة ولا يصمد أمام الحوار . يقول «هوفمان» السفير الألمانى الذى اعتنق الإسلام فى كتابه الهام (الإسلام كبديل).. وكأنه يرد على هؤلاء (إن الحرية الجنسية تدمر المجتمع، وإن الإسلام يتمسك بمؤسسة الزواج ويبنيها على أساس توزيع الأعباء بين الرجل والمرأة بصورة موضوعية مع احترام كل منهما للفروق الطبيعية القائمة بينهما).

وآخر دعاواهم الباطلة الإشارة الخبيثة إلى الخطر الذى يواجه الوحدة الوطنية، وهو يؤكد ارتباطهم بالمراكز المشبوهة بالخارج، واتخاذ الغرب لهم أدوات للإساءة والتدخل فى الشئون الداخلية .

يقول الله تعالى فى محكم آياته (لا اكراه فى الدين). فالإسلام لا يفرق فى مجالات الحياة بين البشر. والعدل فى الإسلام مطلق. يقول : ابن تيمية (إن العدل واجب لكل أحد، على كل أحد، والظلم محرم مطلقا لا يباح قط بحال).

... وهكذا راح الكتاب يرصد ادعاءات العلمانية ويرد على أكاذيبها فى حيدة وموضوعية مستندا إلى الأصول الحاكمة فى الشريعة .. مما يجعل منه كتاباً هاماً فى مجاله .

مع مؤتمر الترجمة الخاص باللغة الإسبانية

د. محمد أبو العطا *

I Simposio Internacional sobre la Traducción (árabe-español-árabe) 6-8 de abril de 99

Organizado por el Dpto. de Español de la Facultad de Al-Alsun, Univer. Ain Shams, y el Instituto Cervantes en El Cairo, el I Simposio Internacional sobre la Traducción tuvo especial incidencia en la *teoría de la traducción*, particularmente en la de la "recepción del texto", así como en la traducción literaria como enfoque práctico y como experiencia personal. En estos dos grandes ejes gravitaron, a lo largo de los tres días del Simposio, los trabajos de una treintena de destacados especialistas en traducción, sobre todo, hispanistas egipcios y arabistas españoles felizmente encabezados por los profesores Mahmud Ali Makki, Pedro Martínez Montávez y Carmen Ruíz Bravo-Villasante.

Temas como la traducción de textos poéticos, tales como "traducir a Nizar Qabbani" al español(por P.Martínez Montávez) o "traducir a Lorca" al árabe(por M. Makki) ocuparon el interés de los participantes. Asimismo, se abordó la problemática de la traducción de la épica popular hispanoamericana, así como a Rulfo, Octavio Paz o Naguib Mahfuz. En la agenda del Simposio tuvo especial cabida la traducción técnica principalmente centrada en tres temas: 1) la traducción de textos religiosos; 2) la traducción de las

(*) *Dr. Mohammed Aboul Ata*
Dpto. de Espanol de la facultad de Al-Alsun, Univer. Ain Shams

obras teatrales entre el lenguaje literario y el escénico; 3) la subtitulación de películas del árabe al español; temas todos ellos brillantemente desarrollados por un grupo de investigadores que profesionalmente cubren esas áreas.

La profesora Carmen Ruíz hizo una reflexión sobre el valor semántico, sociológico y político de la palabra *pueblo* traducida al árabe, y concluyó que detrás de una palabra traducida se puede desvelar toda una cosmovisión, toda una cultura. Iguales reflexiones hicieron otros ponentes en lo que toca a la traducción del refranero español, de la obra de Cervantes,etc.

Parte de las ponencias hizo un balance de las obras traducidas tanto del español al árabe como del árabe al español poniendo de relieve la gran incidencia del Nobel a Mahfuz. A este propósito y paralela a las actividades del Simposio, se organizó una muestra de obras literarias españolas e hispanoamericanas traducidas al árabe por la escuela egipcia de hispanistas, la cual tuvo tanta acogida que actualmente se piensa en organizar otra itinerante por España.

Y como punto culminante del Simposio, fue hecha pública la creación del *Premio Naguib Mahfuz-Miguel de Cervantes a la traducción literaria* con la participación y la financiación del Consejo Superior de Cultura (Ministerio de Cultura,Egipto), el Instituto Cervantes, la Agencia Española de Cooperación Internacional y la Facultad de Al-Alsun y cuya primera edición está prevista para el año 2000. El valor del premio asciende a 10.000 L.E. y se convocará cada dos años.

المواد غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

An Apology

The Editorial Board of ' Fikr Wa Ibda ' regrets the printing errors and missing parts of the text in the article entitled,' The Novel as Documentary: The Decisive Battle in World War II As Seen by Olivia Manning in The Levant Trilogy ' , written by Prof. Fadila M. Fattouh , Vol (1) , Winter 1999.



(ملخص)
تجليات مدينة الإسكندرية عند الخرّاط و روندو

د. محمد على الكردى *

تعالج هذه الدراسة رؤيتى الكاتب الفرنسى المعاصر دانييل روندو، والروائى المصرى الكبير إدوار الخراط لمدينة الإسكندرية . وتشكل كل من هاتين الرؤيتين مدخلاً خاصاً لعالم الإسكندرية على مستوى الخلق الأدبى والكتابة الإبداعية :

تقوم رؤية الكاتب الفرنسى على الإدراك الظاهرى البحت لعالم المدينة المعاصر والقديم، وهو ما يضفى عليها طابع الغرابة الفلكلورية. خاصة فيما يتصل بالجوانب العربية من حاضر المدينة وماضيها. بينما تتميز رؤية الخراط بطابعها الشعرى المتماهى مع حاضر المدينة الأبدى، الحاضر الذى يتجلى بجلاله وبهائه عبر العصور المختلفة التى يمر بها تاريخ هذه المدينة العريقة.

(*) أستاذ ورئيس قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية .

Rana, etc...), et celui d'une éthique du dépassement qui ouvre devant le jeune Edouard Kharrat toutes sortes d'engagements possibles en foncion de la gravité des circonstances par lesquelles il passe.

Aussi, ayant compris et apprécié tous les sacrifices consentis par son père à l'égard des siens, va-t-il se substituer à lui avec beaucoup d'abnégation dans la prise en charge des besoins de ses parents et sœurs. De même, il ne reculera pas devant les grands choix politiques et patriotiques du moment. Il luttera contre l'occupant britannique et penchera vers le socialisme par conviction idéologique et commisération pour les classes démunies, ce qui lui vaudra d'essuyer des peines de prison.

Altruisme, fraternité et amour sont les trois dimensions à travers lesquelles se réalise l'œuvre d'Edouard Kharrat non seulement comme incarnation du verbe qui donne vie et forme au chaos des pulsions physiques, mais encore comme parousie d'un monde meilleur et toujours à refaçonner devant les montées aveugles et intempestives de la haine et du fanatisme. Aussi, l'écriture kharratienne n'est-elle pas seulement une magie créatrice qui permet à l'écrivain de dégager la lumière du savoir de ses cachettes mystérieuses, selon un cérémonial digne des Mille et une Nuits, mais encore une véritable promotion de valeurs universelles rejetant toute discrimination ethnique, confessionnelle ou sociale.

---

description purement sensuelle et trouble des charmes féminins s'en ressent, d'ailleurs, d'une manière frappante. Son effet éthique n'est pas inséparable de l'action de la chair et de sa fascination exercée sur l'imaginaire de l'auteur surtout pendant sa prime jeunesse. Pour exemple, nous donnons ce texte révélateur où l'amour permet à la fois de racheter la pécheresse "Hosneya", la prostituée de l'étage d'en "bas" et sa dénonciatrice "Wahiba":

> *«Dans La pénombre de la fin de la vie, qu'un amour généreux et ample illumina soudain, je savais qu'en mes étreintes, j'embrassais aussi wahiba et que je respirais la pâte délicieuse de sa féminité; et au sein même de la douceur de son corps fécond, je retrouvais Hosneya, aimante et opprimée; ses cheveux courts et drus étaient vivants sous mes doigts; je l'entourais de mes deux bras où l'on avait planté des clous, et de mon flanc percé par la lance, le sang coulait goutte à goutte»*[11].

L'axe de l'envolée est très complexe, lui aussi, et ce dans la mesure où la transcendance, de nature purement poétique chez E. Kharrat, peut revêtir des dimensions non seulement affectives et éthiques, mais encore rationnelles. Là nous assistons à un véritable travail de l'esprit au sein de la matière, ou à une sorte d'émergence de la lumière du fond des abîmes de l'inconscient. Il est possible, d'ailleurs, que sur ce plan, le passage des premiers titres métaphoriques tout "en noir" d'Alexandrie terre de Safran vers des titres éclatants de lumière soit très révélateur[12].

De toutes façons, ce passage de l'imannence de la matière à la lumière de la transcendance ne peut se réaliser que grâce à un double mouvement d'ascenscion: celui de l'affirmation de la conscience de soi et de sa cristallisation autour de certaines figures idéalisées (le père, juste et patriote, Miss Catherine, la maîtresse d'anglais du jeune Edouard, Iskandara,

---

[11] **Op. Cit.**, p. 25.

[12] L'auteur passe de titres comme "finir devant la mer", "l'arche flottant sur le déluge des passions" ou "des corbeaux noirs dans la lumière", à des titres plus ou moins lumineux comme "la mouette aux ailes blanches", "le battement des ailes de la colombe enflammée" et "l'épée verte de bronze". Cf., Op. Cit., Chapitres III, IV, V, VI, VII et IX.

doubler le monde et les faits par l'imaginaire, se forme, se développe, amis sans jamais dénier cette nature première, nature pulsionnelle qui sera toujours à la base de la poétique kharratienne. Cette culture universelle, qui a des attaches profondes avec la vocation sempiternelle de la ville d'Alexandrie, foyer d'un syncrétisme religieux, littéraire, artistique et philosophique sans égal dans l'histoire de l'humanité, jouera le rôle d'une véritable chimie du verbe dans les écrits d'Edouard Kharrat. Chimie qui non seulement lui permettra d'inonder la matière brute de ses pulsions organiques et de ses désirs souterrains de la lumière éclatante d'une véritable immanence poétique, mais encore d'un esprit vivant qui assurera la transformation de tout ce qui est de l'ordre du corps et de ses poussées vitales en un véritable monde de valeurs éthiques et esthétiques.

En effet, l'imaginaire kharratien s'exerce, à travers l'action démiurgique d'une écriture presque charnelle, dans deux directions majeures: celle de la chute et celle du décollage ou de l'envolée. La fascination de la chute[10] nous rappelle cette notion de "perte" qui, chez Bataille, exprime l'action de "dépense" ou de don et sacrifice de soi comme énergie irrécupérable sur le plan de l'économie du corps, et incompréhensible pour la pensée consciente. Elle est, pour Bachelard, une véritable transcendance par le bas et dans l'optique de la mystique chrétienne un véritable rachat par la perdition. Mais dans tous les cas, la fascination exercée par la chute reste polyvalente. Chez Kharrat, son effet esthétique est inhérent à une authentique poétique matérielle et dynamique des sensations et des sous-sensations qui ne sont, en fait, que la transposition sur le plan de l'imaginaire de ses rapports vécus avec le monde des éléments: la chair féminine, l'eau, l'ombre, les parfums et les odeurs fortes en particulier. Sa

---

[10] Dans la description du moulin à huile de son quartier, E. Kharrat nous livre ce passage extraordinaire:

«Il me sembla alors que les marches s'étaient dérobées sous mes pieds, et que que je me trouvais précipité tout seul, dans l'obscurité; mais comme je ne me heurtais à rien et que je tombais toujours, j'avais l'impression de voler, libéré de toute pesanteur, mais vers le bas, vers les profondeurs où le mulet, attaché à l'énorme pierre du pressoir, tournait silencieusement, à une vitesse croissante, il tournait de plus en plus vite, et les ténèbres finissaient par se transformer en une lumière étrange, qui n'était pas de ce monde» **Op. Cit.**, p.30.

l'espace du lit et de la chambre. Il sait que son père n'est pas là, mais il ignore où et pourquoi il est parti. L'enfant bouge mains et pieds, se glisse sous les jambes de sa mère endormie dont il entend la respiration calme, et descend du lit en posant le pied sur un grand coffre presque invisible dans l'obscurité, recouvert de draps et de couvertures pliés qui le reçoivent sans bruit»[9].

Il me semble qu'une analyse tant soit peu profonde de ce texte nous révèle d'abord une forte identification au corps de la mère dont la plénitude est totale, ensuite un désir de retour à une position fœtale décelé par le glissement de l'enfant sous les jambes de sa mère comme s'il cherchait à être englouti par elle. En outre, cette sensation extraordinaire de l'abscence du père n'est-elle pas inconsciemment une pulsion de "mort", d'élimination du père dont la place privilégiée -le "haut lit"- est usurpée par le fils?

Ce n'est pas, toutefois, par hasard que cette "scène primaire" est située par l'auteur vers l'âge de deux ans, âge du sevrage et du début de la "phase sadique" dans la mesure où le corps propre de l'enfant doit se constituer par un arrachement au corps de la mère, "plénitude" dont il ne peut se détacher que par un accès à la conscience de soi et à un savoir naissant, lié nécessairement, donc péniblement, à la reconnaissance de l'instance paternelle qui se dessine ici nettement en creux, et ce dans la mesure où il s'agit d'un savoir inquiétant, donc toujours repoussé. C'est à l'âge de dix ans avec l'affirmation de la conscience de soi, que l'enfant qu'était Edouard Kharrat -zone d'ombre et de silence- est ressenti comme un "autre".

A cet âge, l'être kharratien perd son adéquation à soi; il se scinde en deux: d'une part, il se déleste d'une nature qui glisse vers le corps, ses pulsions et ses passions profondes, et se dote, d'autre part, d'une culture -phase prométhéenne- qui se révèle déjà par cette fringale de lectures qui ont marqué dès sa prime jeunesse la vie d'Edouard Kharrat.

Grâce à cette immense culture, arabe, anglaise, russe et française, accumulée à travers les années, le projet de fabuler, de raconter, c'est-à- dire

---

[9] Op. Cit., p. 95.

portraits de famille: du père, de la mère, de son cousin Boctor et de sa maîtresse Rana qui le mettait en transes. Description aussi de son cousin Rafla effendi dont la visite était associée à toutes sortes de mets réels, mais fantasmés par l'imagination débordante d'un véritable gourmet (couscous, molokhiya avec riz et pigeonnaux, gaufres tendres et moelleuses), mets que la mère d'Edouard préparait soigneusement à cette occasion. Portraits hauts en couleur aussi de l'oncle Surial avec sa femme Maria qui provoquait chez le jeune Edouard des sensations troubles et ambiguës, enfin de l'oncle Yunan avec sa maîtresse grecque "Oum Toutou" entourée, elle aussi, de tout un halo de secrets et de mystères érotiques.

La précocité sensuelle d'Edouard Kharrat nous frappe par sa présence, non seulement diffuse et souterraine, mais encore par son retour obsédant et récurrent dans les trames du texte, et ce à l'instar d'une litanie répétée à l'infini. C'est pourquoi, il me semble que l'écrivain n'est pas ici tout à fait inconscient de ses pulsions, ni de l'éruption pour ainsi dire enfiévrée de ses désirs charnels qui emportent son texte et lui impriment en quelque sorte son rythme saccadé et haletant. Pour plus de précision, je dirai qu'il est inconscient dans la mesure où l'écriture l'emporte toujours sur la volonté et les intentions de contrôle de l'écrivain et conscient dans la mesure où cette écriture et assumée, voire justifiée et commentée dans les nombreux essais critiques de Kharrat[7]. J'irai même plus loin en affirmant que Kharrat tend à nous suggérer dans certains passages de nature onirique de son récit qu'il est marqué par un "complexe œdipien" assez développé, auquel ne sera mis fin qu'à l'âge de dix ans[8], complexe facile à détecter à travers un désir latent de substitution au père. Méditons de près ce texte:

> «*L'enfant sent son corps s'éveiller brusquement au cœur de la nuit dans la chambre tiède à la porte fermée, et il se rend compte qu'il est couché sur un lit haut, alourdi de couvertures, qui n'est pas le sien, sa mère est couchée à côté de lui et son corps lui paraît remplir*

---

[7] Comme exemple, on peut citer son ouvrage décisif: **Un chant pour la densité**, 1995 et aussi **Tenter l'impossible**, 1997 (les deux en arabe)
[8] Dès l'âge de dix ans, âge d'une maturité précoce, Edouard avait l'impression que l'enfant qui existait en lui commençait déjà à l'abondonner, mais il en gardera toujours les passions physiques. Cf., **Alexandrie, terre de safran**, p. 95.

Son être, par ailleurs, ne se présente de préférence que sous des figures féminines. L'image de la mère est en effet diffuse partout; une mère si vivante et bien présente dans sa chair avec ses odeurs fortes et douces, son contact chaud et humide. C'est la mère orientale, par excellence, couvant son enfant, le comblant de baisers et de caresses, et dont l'image, multipiée à l'infini, se retrouve dans les autres figures de femmes connues, aimées, désirées par Edouard avec, peut-être, cette seule différence, ce mince fil qui sépare, d'une manière à la fois équivoque, trouble et angoissante, les multiples gammes d'une sensualité flottante qui ne connaît pas toujours de frontières bien tranchées entre ce qui est interdit et ce qui est toléré.

Différence tellement subtile et envoûtante, mais qui reste savamment dosée par l'écrivain, véritable maître d'orchestre d'un monde où mystique religieuse et érotisme profane fusionnent en profondeur grâce -ne l'oublions pas- à l'incantation d'une écriture pour ainsi dire magique et enchanteresse.

L'être de la ville, incarnée dans ses quartiers, dans ses ruelles, dans ses bâtiment anciens et modernes en tant qu'entité vivante et celui de Kharrat multiplié à l'infini grâce aux métamorphoses perpétuelles que lui impose le rythme de ses expériences à la fois privées et publiques ne sont donc possibles que par le truchement de l'acte de l'écriture.

L'écriture Kharratienne est inséparable de sa vision du monde. Autrement dit, sa fonction poétique ou créatrice est primordiale dans la détermination et la coloration des événements autobiographiques qui forment la trame principale du récit d'Alexandrie, Terre de Safran. Cette assertion ne veut pas dire, toutefois, qu'elle est coupée du monde extérieur. Au contraire, Edouard Kharrat a un sens aigu de la réalité quotidienne, ainsi qu'un don d'observation exceptionnel du monde extérieur. Mais, soit qu'il relate des événements ou qu'il décrive des lieux, c'est un monde mi-réel, mi-rêvé qu'il parvient à susciter devant nous.

Les détails réalistes donc ne manquent pas dans son récit: déscription minutieuse du Pont de Ragheb, des chevaux de trait, du moulin, de la charrette, de la maison familiale avec terrasse et basse-cour, de l'appartement du premier étage avec tous les mystères qui enveloppent la personne de "Hosneya" à la fois proche et lointaine. **Description de** magasins, de restaurants, de certains bars et cabines de mer, de son école sise rue des Vignes, de la plage et des baigneuses; description sous forme de

Ce clivage négatif qui coupe l'espace urbain en deux, la "bonne" ville et la "mauvaise" ville (déformée par les "nationalisations" du régime nassérien), prend la forme d'un investissement positif, mais purement fantasmé dans la mesure où l'auteur est à la recherche de souvenirs perdus, quand le récit se trouve soudain focalisé sur le restaurant de l'Elite. Celui-ci fonctionne, en effet, comme centre de rayonnement soit vers un passé proche: celui des Grecs illustres, des fameuses réunions mondaines de la haute société étrangère d'Alexandrie pré-révolutionnaire, des grands écrivains perdus: Cavafis, Forster et Durrell réunis dans une formule magique "cafodu" qui sert de clef pour la compréhension de l'essence cachée de la ville d'autrefois, soit enfin vers l'histoire mi-légendaire, mi-réelle de la fondation de la ville depuis son héros éponyme, Alexandre, jusqu'à nos jours. C'est d'ailleurs ce périple historique qui donne, pour nous, sa véritable valeur au récit de Daniel Rondeau, et ce dans la mesure où il s'agit d'un exemple indépassable d'un perpétuel dialogue des civilisations et des cultures.

L'approche de Kharrat est tout à fait différente, car elle est fondée sur une vision interne et unificatrice de la ville. Kharrat s'identifie, en effet, à sa ville natale, se l'incorpore et revit en elle d'une manière qui nous rappelle le mystère de l'eucharistie. Cette union totale, consciemment ressentie, d'ailleurs, par l'écrivain comme une résurrection de la nature monophysite du Christ, nous semble baigner dans une atmosphère purement égyptienne ou copte, fondée sur l'immanence du sacré. Cette approche n'est pas très différente, à notre avis, d'une vision gnostique du monde où toute distance entre connaissance et existence est abolie. Cependant il faut bien comprendre que le sacré n'est pas pris ici, tout à fait, au sens du divin(6), car ce dernier est plutôt élévation, transcendance. Le sacré, au contraire, suppose une fusion panthéiste de l'être avec la nature.

C'est pourquoi, la ville de Kharrat n'est pas le produit historique de la modernité. Elle a plutôt son être en soi, consubstantiel à l'auteur, mais s'actualisant dans l'espace et le temps.

(6) Distinction due à Georges Bataille dans **L'Erotisme**. Ed. de Minuit, 1957.

Dans ce sens, la lecture de Daniel Rondeau est déterminée par la forme même du récit-voyage où le sujet énonciatif ne se confond pas avec son objet; voire au contraire, se veut distant et extérieur par rapport à lui. Le récit s'annonce donc ici, dès le début, comme travail de mémoire, reconnaissance des lieux et recherche nostalgique d'anciens souvenirs. C'est ce qui produit dans notre lecture de Rondeau cette impression de décalage, de fossé permanent entre une ville imaginaire centrée autour d'une nostalgie tournée vers un passé prestigieux et intimiste mais révolu, et une ville actuelle, massivement présente, mais décevante dans la mesure où elle paraît comme une trahison de son être véritable, comme une déviation bizarre par rapport à l'authenticité des désirs de l'auteur.

Cette distanciation va engendrer sa propre poétique, une poétique qui s'exerce, à proprement parler, sur l'aspect extérieur de la ville et se traduira à travers des catégories qu'on peut regrouper sous l'étiquette du genre pittoresque, comme l'étrange, le cocasse, le bizarre, l'exotique et l'anormal. Cette distanciation est nette, voire affichée et proclamée, bien que présentée parfois sous forme humoristique[(4)], dans tout ce qui se rapporte à l'aspect autochtone de la ville: anciennes coutume invétérées (voyager avec sa volaille), détails folkloriques portant sur la coiffure, le vêtement, le comportement et autres aspects burlesques de la vie quotidienne.

Cette poétique de la distanciation, de plus en plus condamnée depuis les travaux d'Edouard Saïd et de Todorov[(5)] entre tant d'autres, fait retomber l'auteur dans un monde factice de clichés (l'âne biblique, le transport de la volaille, la fausse modernité....) et de poncifs littéraires, d'autant plus que le pittoresque saugrenu relève ici du cadre traditionnel de la ville arabe, ressentie comme une anomalie par rapport à l'authenticité gréco-occidentale de la ville "perdue".

---

(4) Je pense en particulier aux deux amoureux qui s'embrassaient, la fille portant le voile et le jeune homme la casquette américaine et à d'autres détails saugrenus du récit de Rondeau, **Op. Cit**. pp. 16- 17.

(5) Edouard Saïd. **L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident**. Paris, Ed. du Seuil, 1980 et Tzvetan Todorov, **Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine**. Paris, Ed. du Seuil, 1989.

Rondeau et Kharrat: deux visions de la ville d'Alexandrie

Mohamed El Kordi *

L'Image d'une ville[1] ne peut être séparée pour nous de son être, car la poétique de la ville dans la pratique de l'écriture moderne cherche non à reproduire l'espace urbain, mais à lui donner la parole, à lui conférer, pour ainsi dire, le "staut d'un sujet d'énonciation"[2].

C'est pourquoi nous allons envisager les deux textes choisis comme deux approches contrastives d'une poétique spécifique de la ville.

Mais approche ou lecture ne veut nullement dire ici réception passive, car cela nous ferait sortir du cadre de la poétique qui est créativité par définition. Toutefois, cette créativité n'est pas, à l'instar de la création divine, ex nihilo, car elle est avant tout, pour l'artiste, un travail sur un matériau; un acte dynamique créateur, une "construction" selon l'esthétique définie par Paul Valéry[3]. Donc la lecture envisagée en l'occurrence est toujours interprétation, voire transformation de signes, mais selon des règles de performance données. Ces règles sont en général implicites, et constituent pour nous un a priori.

---

* - **Professeur à la Faculté des Lettres d'Alexandrie.**

(1) Cette étude prend comme exemples deux textes de base: celui de Daniel Rondeau **Alexandrie récit**; Nil éditions, Paris, 1997, et le roman "autobiographique" d'Edouard Kharrat **Alexandrie, Terre de Safran** dans la traduction de Luc Barbulesco.

(2) Camille Dumoulié: "la ville comme texte", in **la ville moderne dans les littératures**. **Littérales** n. 12, 1993, Univ. Paris X. Nanterre; p. 20.

(3) Paul Valéry, **Introduction à la méthode de Léonard de Vincy**, 1894, in **Œuvres**; Ed. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, t. I, pp. 1181 - 1183.

وثارت زعيمات الحركات النسائية في أمريكا .. واتهمن القائمين علي هذه البحوث بالتحيز التقليدي لعالم الذكور .. وأعيدت البحوث وأعيدت التجارب مرات ومرات .. وثبتت الحقائق أخيراً .. ووصلت إلي المقالات العلمية والكتب والمراجع .. وقد عدّد الكاتب في ختام بحثه هذا إثني عشر مرجعاً منها .. صدرت كلها في السنوات الخمس عشرة الأخيرة ..

وقد لخّص البحث هذه الاكتشافات الجديدة في النقاط الأربع التالية :

(١) أنه يوجد اختلافات غريزية موروثة في جينات المرأة والرجل تشمل كافة أجهزة الجسم بما في ذلك تركيبة المخ .. والعقل والجهاز العصبي .. وطرق التفكير .. وطرق التواصل مع الآخرين ..

(٢) أن هذه الاختلافات تعطي النساء فرصة التفوق علي الرجال .. في أنواع معينة من مجالات العمل .. وليس كل مجالات العمل .. والعكس بالعكس أيضاً ..

(٣) أن هذه الاختلافات لا تُقلّل من شأن المرأة .. ولا ترفع من شأن الرجل .. بل إنها تحديد للتخصصات التي يمكن لكل من الجنسين التفوق فيها ..

(٤) أن الصلة الحميمة الوثيقة بين الأم وطفلها هي المصدر الأساسي لكل الفضائل .. بما فيها القدرة علي العطاء .. وأن الأمومة هي تفرّغ كامل لمدة ٦٥٠٠ يوم منذ لحظة الولادة .. إلي أن يعبر الطفل مرحلة النضوج العاطفي .. في سن الثامنة عشر .. وأن انشغال الأم عن طفلها بالعمل خلال السنوات الثماني عشر الأولي من عمره هو أحد العوامل الأساسية في موجة الفساد والانحلال التي رُزِئ بها مجتمع الشباب الأمريكي في الفترة الأخيرة ..

<<<<<<<<

وبناءً علي كل ذلك .. فقد بدأت كافة الجمعيات والمجلات النسائية الأمريكية الآن في الحديث المستفيض عن أنواع من العمل من خلال المنزل .. تتيح للأم أن تمارس عملها في بيتها .. (سواء كموظفة أو كعمل خاص) .. مع التواجد الفعلي المستمر مع أولادها وأسرتها .. إلي أن يبلغ الأطفال سن النضوج العاطفي المذكور ..

دكتور حسين أمين

فكر وإبداع .. الإصدار الثاني .. ربيع ١٩٩٩

(١) يجب ان يكون للمرأة الحق في المبادأة في اختيار الرفيق .. ولا داعي أبداً أن يكون في ظل نظام الزواج .. ثانياً .. الحق في المبادأة .. أو في رفض .. اللقاء .. في أي وقت .. ثالثاً .. الحق في طلب .. أو رفض .. الإنجاب .. وكذلك .. حق الإجهاض إذا حدث الحمل .. رابعاً .. وبالتالي فإن نظام الزواج والأسرة يصبح عتيقاً يجب أن يعفي عليه الزمن ..

(٢) إلغاء ألقاب .Mrs والتي تعني أنها زوجة فلان ... و Miss والتي تعني أنها لم تتزوج بعد .. واستبدالها جميعا بلقب .Ms والذي يقابل إذ ذاك لقب .Mr للرجل والذي لا يُبيّن حالة الرجل الزوجية ..

(٣) والمرأة المتحررة تحت هذا المفهوم ترفض ملابس النساء المدندشة .. وترفض التزيّن من أجل رجلها .. أو .. أيّ رجل ..

وقد تواكبت هذه الفكرة النسائية بالذات مع فكرتين أخريين في أوائل القرن العشرين .. الأولي نظرية الإلحاد .. والتي ظن أصحابها .. (خطأ ..!!) .. أن اكتشافات العالم الكبير تشارلس داروين تؤيدها .. والفكرة الشيوعية .. والتي تلغي الأديان .. وتلغي حق الملكية الخاصة .. ولا تري داعيا لنظام الزواج والأسرة ... لأن الدولة سوف تربي الطفل أفضل مما يُربّيه أمه وأبوه ..

وقد لخّص البحث بعد ذلك النظرية الأساسية التي ترتكز عليها حركات تحرير المرأة في مفهومها الجديد .. وهي اعتقادهن أن الولد والبنت يولدان متساويين تماماً .. وأن الأسرة والمجتمع عموماً هما اللذان يشكلان نفسية وتصرفات كلّ منهما إلي العُرف التقليدي الجاري ..

ويصل البحث أخيراً إلي المرحلة التاريخية الحالية في أواخر القرن العشرين .. والتي تراكمت فيها علي الساحة معلومات جديدة في غاية الأهمية .. أظهرت عدم صحة هذه النظرية الأساسية ..

كانت المعلومة الأولي هي النتائج الإحصائية لثلاثة أجيال من نساء الغرب عشن وعملن في ظل قوانين تتيح لهن كافة مجالات التعليم وكافة مجالات العمل بلا أي قيود .. وقد أظهرت هذه الإحصائيات أن البنات والنساء .. (بالرغم من هذه القوانين) .. لم يُقبلن بكامل حريتهن إلا علي مجالات التعليم ومجالات العمل التي تتفق مع طبيعة المرأة .. والتي أوضحتها المعلومة الثانية ..

أما هذه المعلومة الثانية فقد اكتشفها العلماء بالصدفة في السنوات العشر الأخيرة فقط .. أثناء دراستهم لوسائل التعليم الحديثة في مدارس القارة الأمريكية .. وقد كان الهدف الأصلي من هذه البحوث والتجارب هو اكتشاف أنجع الوسائل التعليمية في تدريس المواد المختلفة .. وكذلك السن المناسبة لتدريسها في مراحل العمر المختلفة للأطفال .. ودُهش العلماء عندما اكتشفوا فروقاً واضحة في هذا المجال بين الأولاد والبنات ..

Kimura, D., Male Brain, Female Brain : The Hidden Difference, Psychology Today, November 1985, P. 51 - 58, (1985)

Kimura, D., Are Men's and Women's Brains Really Different?, Canadian Psychology, Vol. 28 - 2, P. 133 - 14, (1987)

Levin, M., Feminism and Freedom, Transaction Books, New Brunswick, N.J., (1987)

McGuiness, D., When Children Don't Learn, Basic Books, New York, (1985)

Reinisch, J.M., et. al, (eds.) Masculinity and Femininity, Oxford University Press, (1987)

Stein, S., Girls and Boys : The Limits Of Non - Sexist Rearing, Chattu and Windus, London, (1984)

* * * * *

موجز للبحث باللغة العربية

حركات تحرير المرأة .. بين الحقيقة والخيال ..

دكتور حسين أمين .. أستاذ جراحة المسالك البولية ..

يستعرض البحث تاريخ حقوق المرأة .. والظلم الواقع عليها عبر مراحل التاريخ .. وقد كانت النقطة المضيئة الوحيدة في ذلك التاريخ الطويل هي عندما حرّم الإسلام وأد البنات ..!!

وقد بدأت حركات تحرير المرأة بعد الحرب العالمية الأولي في أوربا بالذات .. ومنها إلي أمريكا .. ووصلت إلي ذروتها فور انتهاء الحرب العالمية الثانية .. وقد بدأت بالمطالبة بحقوق الانتخاب ثم تدرجت إلي المطالبة بالمساواة مع الرجل في مستويات الأجور .. وكذلك وهو الأهم .. إلي المساواة في حق العمل في كل المجالات بلا أي استثناء .. حتي الأعمال ذات الصبغة العنيفة .. وقد نجحت النساء في أمريكا بالذات في حرية اقتحام كل مجالات العمل بحكم القانون ..

وفجأة تطورت هذه المطالبات في الخمسينيات إلي مفهوم جديد تماما .. وبدأت بعض الجمعيات النسائية وخاصة في أمريكا والغرب تنادي بأنه لا يوجد اختلاف نهائياً بين الطبيعة البشرية للرجل والمرأة .. وان علي المرأة أن تتحرّر من دورها السلبي في ناحيتي اللقاء الجنسي .. والإنجاب .. وتلخصت المطالبات تحت اسم feminism فيما يلي : -

Motherhood is a full-time job from day one to day 6578, which is 18 years later. It is the responsibility of the society in general to make this job easier for mothers, not by creating nurseries, but by helping mothers to stay at home. Home-based work is one important tool in this regard. Every society can easily generate hundreds of practical ideas in the field of mothers' work according to its own geography and culture. The society gains much more from this than by charging her female citizens, and especially mothers, with the double burden of less leisure and less sleep for a falsely greater pay.

The long-term benefits far outweigh any apparent financial gains by mothers' work, both on the personal, on the family, or on the whole National scale.

* * * * *

References are all quite recent, these ideas were not present ten years ago :

Anne Moir , and David Jessel , Brain Sex : The Real Difference Between Men & Women , Mandarin , U.K. , (1991 , reprinted 16 times , last 1996).

Belenky , M.F. , et al. Women's Ways of Knowing , Basic Books , New York , (1986).

DeLacoste , C. , and Holloway , R.L. , Sex Differences in The Fetal Human Corpus Callosum , Human Neurobiology , Vol. 5 , P. 93 - 96 , (1986)

De Vries , G.J. , et al. (eds.) , Sex Differences in the Brain , The Relationship Between Structure and Function , Elzevier , Amsterdam , (1984).

Equal Opportunities Commission : Women and Men in Britain , a Statistical Profile , HMSO , London , (1987)

Hertz , L. , The Business Amazons (..!!), Methuen Paperback , London , (1986)

as a " Reactionary defeatism ", or Redda (ردة), in Arabic ..!!

Managerial and political careers demand an obligatory sacrifice of privacy, and abandoning a lot of personal comfort and personal relationships. Few women find their inner female psyche accepting such a huge sacrifice.

In a few pages you can list the names of *EVERY SINGLE* woman who headed a big corporation, a big business, a government, or a Nation, throughout the history of Mankind. A similar list for men would fill thousands of pages.

The latest issue of the Encyclopdia Americana clearly states under the title " Women's Status " : [In U.S.A., most college women chose fields of specialisation that prepare them for less paying or prestigious careers].

The genetic social skills of women make them most suitable for medical and educational careers. Still, in industrialised countries where equal opportunities are the rule, you find a very interesting statistic. Women occupy almost 70 % of medical and educational jobs, while only 10 % of them sit in the medical or educational managerial and administrative offices. This is their own female Human Nature, freely expressed, beyond any doubt.

CONCLUSION :

It is a pity that feminists keep considering that a paid job is *THE* ultimate measure of women's dignity.

The recent discovery of genetic differences in the brains of men and women does not make either of the sexes superior to the other. These differences are mere specialisations. They simply qualify each of the sexes to excel in certain work-fields better than others. Women should heed these facts in their choice of work. A woman should better compete in fields for which she is better qualified by her genes, or by Nature.

emotionally handicapped or twist-minded men and women. The worst thing that can happen to a schoolboy going home, after having evaded peer pressure, street gangs, sex or drug lures, is to open the door into an empty home ; with no mother to listen to his little grievances, fears, and hopes.

In Nazism and communism State-motherhood was wrongly thought to be a better professional instrument of raising children. They thought that supposedly scientific means of education were a better substitute for mothers. All the Nazis and Communists got were generations of cruel, heartless monsters.

THEN, SHOULD WOMEN STOP WORKING ?!

Not at all ..!!

Women may have to work out of need, to help support herself or her family. In agricultural societies women do a great percentage of the daily toil. But they take the children with them into the fields. The relationship is not interrupted at any hour.

In advanced societies work-from-home is a rapidly developing specialty. Large corporations in Japan send their women employees home, supplied with computers linked to the main office. The woman does her quota of work in her own suitable time, enjoying her children's and husband's company all the time. Nowadays in Europe and U.S.A. hundreds of books and magazines specialise in creating home-based job opportunities and businesses for women, whether as employees or as self-employed.

A recent trend in many American literature, magazines and books is a call for mothers, to " *COME HOME* ". The message is aimed at mothers in particular, and not to women in general. The long-term pros and cons are all the time listed and discussed, the balance always tipped to the come-home side. I have recently witnessed an Egyptian feminist fervently calling this American trend

Japan. Human Nature is the same everywhere. Unfortunately women in Third-World countries are still badly handicapped by illiteracy, multiple pregnancies, and rigid patriarchal social rules.

In Egypt, in particular, the first call to improve women's lot was made by Kasim Amin, at the turn of the twentieth century. His call for the education of women and girls was a very important landmark.

SOCIAL and POLITICAL IMPLICATIONS :

It is unfortunate that Feminists irrationally took these scientific findings as an affront to women's dignity. They are unable to accept that being a successful mother is work enough, and dignity enough, for the human female.

Human motherhood is a full-time, 24 hours, job, from day one up to a whole of 18 years. The human infant is the weakest and most helpless offspring in the Animal Kingdom. He needs a full emotional maturity before he can face the world alone. To gain emotional maturity a human infant needs *BOTH* parents until he or she crosses from adolescence to adulthood. A mother instinctively keeps her male partner around, for this purpose, by her charm.

In contrast, all animal offspring need only few days, weeks, or months to attain a full physical maturity. With this physical maturity they can face the world, because their behaviours after that are totally governed by in-built genes, and are not dependent on an intelligent inventive brain as in Mankind.

Moreover, human mother-offspring relationship is the most important single source of virtue, morals, and the ability to *GIVE* rather than *TAKE*. This is because it the *ONLY* sacrificial and purely undemanding human relationship.

Virtue and morality gained through mother's milk is far more dependable and permanent than any social or religious indoctrination in later years. Children denied this relationship often grow into

In mixed schools boys lagged behind girls in language, music, and art courses, as well as in all social studies.

When these tests and statistics were recently initiated in the U.S.A., they were not intended to show sex differences. The original purpose was to study and improve teaching methods in schools. The gender differences were a total surprise for everybody, and soon got politically charged. Feminists savagely attacked the reported statistics and accused them to be male-biased. Hot debates ensued, but to their dismay the experiments and results were repeatedly proved beyond any doubt.

Doctors and medical associations joined the fray. It was found that in brain lesions a specific destroyed area of a male brain results in a total loss of its corresponding function. A similar lesion in a female brain causes a much lesser degree of function loss, because of the wider distribution of functions, as well as the more extensive inter-connection of the two cerebral lobes.

A newborn girl can catch your eyes in un-interrupted eye-contact for a much longer period than newborn boys. A toddler girl becomes fascinated with dolls which have big eyes and soft touch. When a mother buys a soft doll for her daughter and another rough toy for her son, she is not moulding their behaviour. She is getting for each of them the toy that practically more pleases him, or her, and resulting in more smiles, and more satisfaction.

During fifty years of equal opportunity in American universities you find that 70 % of college girls opt to have their majoring in languages and social studies; while mathemathics for example gets only 20 % females and 80 % male students.

Scientific references are just too many, and most of them have cropped out only in the last 10 or 15 years. I have already mentioned one reference, eleven more are listed at the end of the article.

Most of these researches have been carried out in First-World nations. But it goes without saying that Homo Sapiens is the same everywhere, in London, Paris, New York, or in Africa, Asia, and

between the two brain hemispheres. It is much thicker in female brains, by almost 25 %, than in male brains. This provides a stronger link between the two halves of the brain. It also coincides with the known clinical fact that cerebral functions in men are more specifically concentrated in one or the other lobe, while in women they are more widely dispersed in the two hemispheres.

The retina is the sensitive nerve sheet lining tha back of the eye globe. Its sensitive rods and cones are distributed differently in the two sexes. Men have them more concentrated at the visual focus spot, while women have more of them further away on each side of that focus. This fact gives women a wider field of vision, a side-vision which is far more sharp than in men. When you talk to a lady in a party, with full eye-contact, you see only her. But she does also see, very clearly, the two men standing on your right and left, or even further away.

The legendary sharp sense of smell in women has inspired a lot of material for novels and films. A wife can sense the tell-tale trace of a different perfume in her husband's car several days later.

The sense of touch is almost double in females. Not only that, but it is also more widespread in every inch of her body surface.

Hearing is much stronger in women. A wife may be unable to sleep because of the drips of a loose tap in a faraway kitchen, which her husband positively denies. In a crowded party, with everybody talking, she can lock her ears on a particular conversation twenty feet away.

FUNCTIONAL CEREBRAL DIFFERENCES DETECTED BY RECENT RESEARCH :

Three-dimensional thinking is an important prerequisite for mathematics, aviation, map reading, games like chess, and sports like football. Eighty percent of males, and only 20 % of females, do excel in tests of this sort. Contrary to that, 80 % of females excelled in tests involving linguistic, expression and communication abilities.

REPORTS of RECENT RESEARCH :

It may be worthwhile to note that recent research and scientific reports in the last ten years have shown very interesting facts in this regard. The famous claim that it is the society which moulds the female child to behave as a female has been proved totally mistaken. The bodily differences between men and women are not confined to the genitals, the contours, the breasts, and the pretty face.

It has been unequivocally proved that there are organic and functional differences in the BRAIN between men and women .., and that these differences are of GENETIC origin.

Recent references are just too many, but a representative one is : [Brain Sex, the real difference between men and women, by Anne Moir & David Jessel, 1996, Mandarin House, London].

SALIENT GENETIC DIFFERENCES BETWEEN MEN and WOMEN :

Besides the genitals, the contours, the breasts, and the pretty face, there are many other less visible differences. At adolescence, most boys have 40 % of their bodies as protein, and only 15 % as fat. In girls the percentages are 23 % protein and 25 % fat. Most of the female fat is under the skin, smoothing out her outer body surface. Men have more red blood corpuscles than women. The average man is 7 % taller than the average woman. All this is old knowledge. What was newly discovered is that there are genetic differences in the brain as well.

ORGANIC DIFFERENCES IN THE BRAIN :

Let us start with the organic visible ones. The corpus callosum is a thick bundle of nerve fibres which provides a communication link

woman) does to gain some " Money ". He (or she) will then use this money for whatever he (or she) needs. . Work can be summarily subdivided into four main categories :

a) Mental , creative, and executive work,
b) Manual , muscular, and routine work,
c) Earning money from the bodily qualities of : face, voice, and shape,
d) Earning money from the body itself, as unveiled sex.

[May I add an explanation for category (c). Examples are actors, singers, dancers, radio and T.V. personnel, advertisers, air-stewardesses, receptionists .. etc.].

For a majority of women-kind the job of wife and mother *IS* work enough, *AND DIGNITY ENOUGH ..!!* The female psyche usually gets most of her fullfillment just from being a successful wife and mother.

However a woman may have to work out of necessity to earn a living. Feminist movements in the last century have encouraged women to work just for work purpose, same as men, hence the *CAREER WOMEN* whom we see everywhere. But field experience (in the U.S.A. , Europe and everywhere), over the last fifty years has proved, beyond doubt, that this is not the *NATURAL* course of the female of Mankind. A top executive woman with no children or husband is a really miserable human soul, she would welcome trading an arm just to run the Clock Of Time backwards, and change her course ..!!

Look into the elegant handbag of any career woman, you will *ALWAYS* find a small mirror. This is an item never found on her executive male colleague. When she looks her face in that mirror she is not admiring her Ph.D. degrees or executive acievements. *UNLIKE MEN, HER FACE AND BODY FEATURES ARE A PRIORITY PART OF HER SELF-IMAGE.* At that moment she is only a *WOMAN* , *which does not mean she is inferior to men at all, it is just her own natural self.*

THE CONCEPT OF "WORK" ...

and THE ORIGIN OF "MONEY" :

Man is a social animal, he *NEEDS* other people to live with. If forced to live alone his soul would soon disintegrate, and his body would soon perish , why is that ?

Imagine a single man stranded on an island in the sea, let us call him Robinson. Let us start by the body, no man can fend alone for himself. He may be able to pick fruits from trees as food, but will find it difficult to catch prey alone. He may be able to knit some clothes from plant leaves, but he may have never learnt how to build a shelter to cover his frail body. Soon he will discover that the presence of *OTHER* people is basically essential for his own *SURVIVAL* , and theirs as well.

Everybody will do something better than anybody else, and everybody will trade his expertise with every other man. Everybody will have to do something, he will have " *TO WORK* ". The man who can knit clothes will make some for himself, and will trade the extra cloth for some corn, grown by another man, and so on. This is " bartering ", trading goods, (or services), without using money. It was the first means by which human beings exchanged the results of their work.

With the increasing numbers and complexities of human life bartering proved too cumbersome. The idea of " *MONEY* " soon emerged, and the rest is well known. Money, as such, does not exist in Nature, nor was it created by God, *MANKIND CREATED IT.* As it exists today, money is just a piece of paper, its value arises from it being honoured by other human beings, that is all.

WORK ,
is a very broad expression. It entails every effort a man (or

This explains the genuine happiness entertained by a poor peasant and his wife, even if they just barely live from one meal to another.

A recent study was published in a book titled " Ordinary Women, Extraordinary Sex ", [S. Scantling, & S. Browder, Dutton-Penguin, New York, 1993]. The authors describe how some women could achieve heights of sexual pleasure that deserved a new term : "sexational " ! The essence of the 250 pages can be summarised in no more than one sentence : *The human female can achieve that bliss only if she feels LOVED, RESPECTED, and SECURE. That is all. The human male can achieve such bliss ONLY as a reflection from his female. This is the main wisdom that any couple can gain from the whole study.*

Any otherwise sex, (paid sex, loveless sex, casual or impersonal sex, forced sex, .. etc), will give both partners nothing more than a transient elusive moments of fun. It is almost always followed by mutual detestation and disgust. The background of the whole relationship will always be enmity and loathing, albeit under many masks.

SEXUAL JEALOUSY :

Secondary to the strong urge of sex in Mankind, it got mixed with the " private ownership " urge, and there we got sexual jealousy. Each partner, male or female, cosiders the other as *BELONGING* to him, and as defendable as his money, his house, and his land.

INCEST-AVOIDANCE :

This is also a part of the sexual architecture of human life, especially between parents, their offspring, sisters and brothers. This general rule was only broken in certain archaic societies, as in some Pharaonic Royal Dynasties. They believed that their Divine Royal blood shouldn't be allowed to mix with common blood.

Incest avoidance is originally a *GENETIC TRAIT* present in all sexually producing forms of life, even in the Plant Kingdom.

willing. (By the way, rapists inspite of their high publicity, are a small minority of abnormal men, with twisted minds). A woman won't give these signals unless she feels *LOVED , RESPECTED and SECURE* .

And so sex in humans carries in its features a lot of psychological pleasures, besides the physical pleasure of intercourse. *Perhaps the human genes are made that way in order to secure the protection, (moral & financial), badly needed by the pregnant woman and her baby, for a future of at least sixteen years (..!!).*

A couple can never " *MAKE* " love .. they can only "*FEEL* " love ..!! What they *make* is a physical act that could be compared in the back of their minds to an act of urination. Hence the need to mask it by the " *AMBIANCE* ", the dimmed lights, the music, the perfume, the modesty, and all the paraphernalia of mood-creation. What does a couple do when they get startled by a phone : they involuntarily cover their bodies. How many a young girl has asked herself afterwards : is this *IT* ??!!

The recent pornographic "*IDOLISATION* " of physical orgasm is an offshoot of the meaningless bleak picture of *HUMAN-LIFE* created by atheism. It is a vain and hopeless campaign to compensate for the lost real pleasure. A few years ago a British minister lost his life in an attempt to " *Maximise* " his orgasm, (allegedly by depriving his brain of blood and oxygen to the point of pre-coma ..!!).

The real pleasure is the psychological and romantic part of it all : The female voluntary "*SUBMISSION* ", her feeling of being "*POWERFULLY POSSESSED* " by someone whom she adores and respects. Similarly also the male feeling of *"POWERFUL POSSESSION of BOTH THE BODY AND SOUL OF A WOMAN ", albeit gentle .. caring .. and discreet.*

If sex is practiced with a background of mutual love and mutual respect, it will then give the human body and soul an ecstasy far beyond the physical love per-se; regardless of any dreary circumstances.

Why does a new wife change her maiden name ? Why the words Miss and Mrs automatically describe the marital status of a woman, while the word Mr tells nothing of the sort ? They invented a new word to better suit this claim, and that is Ms. , which is in common use in America today.

Why, they further wondered, do women wear bras and high heels and fancy lingerie, just to please the eyes of men ? Devoted feminists gathered in a famous demonstration in the U.S.A. where they put fire into a huge pile of bras and fancy underwear, as well as thousands of perfume bottles. It is worthwhile to mention that during that demonstration a naughty newspaper commented that its reporter has cleverly discovered that the perfume bottles in the pile were just empty, and all the burnt underwear garments were utterly worn out .!!

Before carrying on with this interesting stage of feminism, I believe a word or two are needed to summarise two important concepts : *WORK*, and *SEX* .

SEX , ... IN HUMANS , ... ARE WE DIFFERENT ?! :

In the whole animal kingdom sex is all about producing offspring. A bitch is sexually receptive only at her ovulation time. Her male gets sexually attracted only by the signs which she advertises during that time. This is not true for Mankind, the female human figure (or even just only her silhouette) has become the eternal sexual attraction, round the clock, month, and year. The human ovulation time is masked, and sex has become a pleasureful reward on its own merits, regardless of producing offspring.

SEX VERSUS LOVE :

A word of precaution is needed at this point. Sex in humans is not a purely physical act as in the majority of animal life. Most men can join in sex *ONLY IF* the woman is clearly receptive and

The Roots of Feminism :

Human societies were mostly patriarchal throughout the history of Mankind. The head of the family was usually the father, or the grandfather. The head of the tribe was usually its eldest male sage. At one time women were considered far inferior to men, unworthy of any choice, opinion, property, or rights. At sometimes they were considered as just another part of a man's wealth, same as the cows and horses he owned. In the Arabian desert the main source of mothers was women-slaves captured during inter-tribal wars. Thus any female newborn was a potential victim of enslavement to another tribe, and a potential source of future shame. Before Islam, she was simply buried alive few minutes after birth ..!!

Exceptions took place in various times in history, in various cultures, and in various geographical locations. But they were not the general trend.

This bleak picture of women's life started to change only with the advent of modern science, and industrialisation, mainly in Europe. Part of the reason was the endless wars among European States. Women workers became more and more in need to fill in for the men lost or engaged in wars.

Suffrage, (voting rights), was the first demand by women in Europe and America in the 19 th century. They claimed their right to directly influence law-making and civic choices, instead of doing that indirectly through husbands, fathers, or sons. In 1916 Finland was the first European State to grant voting rights to her women citizens. In a little more than one generation most industrialised nations just followed suit, in Europe, America, and Australia.

With the end of World War 2, as we mentioned, feministic associations rapidly cropped everywhere. They extended their claims to job and pay equality. Not only that, but they started as well to ponder another area for equality claims, that area .. was .. *THE BEDROOM.*

Why, they asked, it is the man who " proposes " to a girl ?

FEMINISM , ... the False Freedom ...

Re - appraisal After 50 Years.

By

✻ *Dr. Hussein A. Amin, M.D., FACS.,*
Professor of Urology.

* * * * *

Once the second world war was over a strong feministic wave swept across Europe and America. The claim was total equality with men in everything. The argument was that both males and females are born equal, and that it is the society which moulds each child into the classic masculine or feminine behaviours and attitudes. A woman in the United States of America would easily win a legal case against gender discrimination, even if she wants to join the crew of a fighter plane.

Now, fifty years later, there are lots and lots of second thoughts. There is already lots of practical *in-real-life* statistical results of almost three generations of supposedly total equality. There is also the results of recent academic and neurological reasearch that is now telling a different story.

They tell us that the genetic differences between men and women are not concentrated in the genital area, the breasts, and the pretty face. There are in-built in-born genetic differences in every tissue in the body, *INCLUDING THE BRAIN.*

(*) يعتز الكاتب بتشابه الأسماء الذي يجمع بينه وبين:

** أ.د. حسين أمين .. استاذ مادة الإعلام .. بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ..

** الكاتب والسفير .. حسين احمد امين .. سفير مصر السابق في الجزائر ..

فكر وإبداع

البحوث والدراسات والإبداعات المنشورة بالعدد (١) لسنة ١٩٩٩

الناشر مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد (القاهرة) ت : ٣٩١٤٣٣٧

يطلـب مـن

مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين ـ عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات ـ الجيزة ـ ج ـ م ـ ع
ت ٣٤٤٨٣٦٨

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة
تليفون : ٣٩١٤٣٣٧

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٩٩/٦٧٥٤

I.S.B.N . 977 - 291 - 154 - X

مطبعـة العمرانيـة
الجيزة ت ٥٨١٧٥٥٠

فكر وإبـداع

- مفهوم الأمن القومى فى عصر المعلومات
- نحو تأسيس قراءة نقدية معاصرة للنص الشعرى القديم
- ديناميات صورة السلطة لدى المسجون

(دراسة تحليلية لرواية اللص والكلاب)

- الشخصيات القلقة فى الرواية العربية
- قراءة نقدية لرواية السيد الذى رحل
- البحث عن ا لسعادة : قراءة جمالية لقصيدة (حدثونا عنها)
- التبادل الصيَغى فى القصيدة العربية الحديثة

FIKR WA IBDA'

- FEMINISM, ... the False Freedom ... Re-appraisal After 50 Years.

- Rondeau et Kharrat : deux visions de la ville d'Alexandrie.

No. (2) May 1999



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH